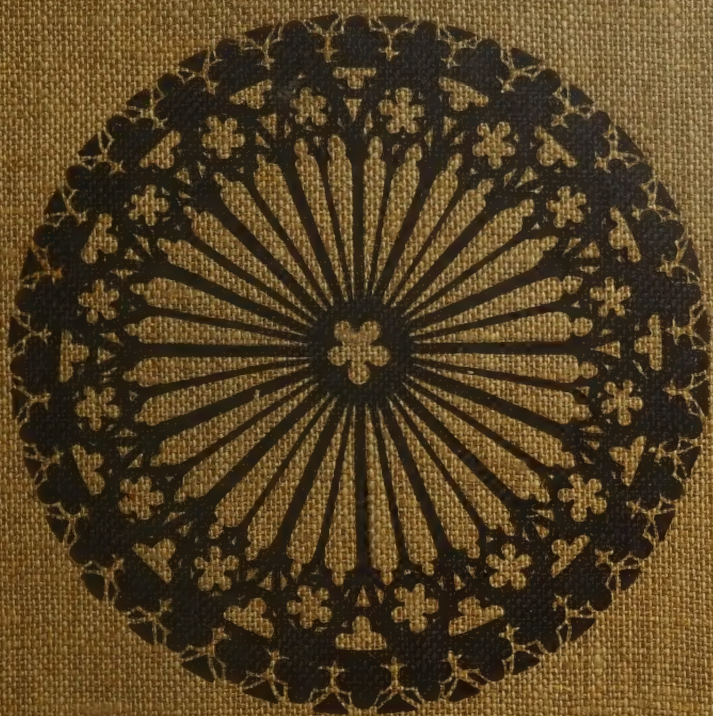






BLICK AUS DER KRÄMERGASSE

DAS
STRASSBURGER
MÜNSTER

UND SEINE
BILDWERKE

HERAUSGEGEBEN DURCH
RICHARD HAMANN

BESCHRIEBEN VON
HANS WEIGERT



1 9 2 8
DEUTSCHER KUNSTVERLAG BERLIN

Es lieferten: Das Kunstdruckpapier die Firma Scheufelen in
Oberlenningen, die Druckstöcke für die Tafeln F. Bruckmann A.-G.
in München, für die Textbilder Meisenbach Riffarth & Co. in
Berlin, den Druck A. Wohlfeld in Magdeburg, den Einband
Hübel & Denck in Leipzig.

Den Einband schmückt die Rose der Westfassade. Einbandschmuck
wie Innentitel gezeichnet von Professor Ernst Böhm in Berlin

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Der Bau	1
Die Baugeschichte	21
Die Bildwerke	43
I. Die Bildwerke des Querschiffes	43
Der Nordflügel	43
Das Doppelportal der Südfassade	44
Der Gerichtspfeiler	52
Ecclesia und Synagoge	61
Die Quellen für den Stil des Ecclesia-Meisters . .	69
II. Die Bildwerke des Langhauses	74
Die Figuren auf den Strebepfeilern	74
Die Figuren des Lettners	76
Dekorative Skulpturen	79
III. Die Bildwerke des Westportals	81
IV. Das Grabmal Konrads von Lichtenberg	97
V. Das heilige Grab und die Bildwerke der Katharinen- kapelle	99
VI. Die Bildwerke am Obergeschoß der Westfassade . . .	102
VII. Die spätgotischen Bildwerke	105
VIII. Der Anteil der Nationen	110

Als der konig Athila (wie vorstet) von heymend außgerayset vñ in die norgtarischen art. eins teils österren
 eins teils bayern genant komen was do hat Honora die schwester des kaisers valentinian durch einen irer g
 haymen wartter denselben Athilam angerayzt sie ime zu ein ee gemahel mit bitte oder bedroung von irem brud
 zeeerwerben. Des vñderstund sich athila mit großem fleiß also das er sein begerung erlangt vñd honoriam erwar
 Aber er was also ein vnkeuschgüch mensch das er sich von weibern nicht mocht enthalten. sind
 füret alweg vil weiber mit ime in dem heer. Der eine hieß Ildicom. mit vermischgüch derselbe biad
 er sich zum tod. Dañ als er auff ein zeit ein vberflüssige vñd fröliche wirtschafft gehabt het vñd da
 nach in eine tiefen schlaff rügtling entruet woz do warden ime sein lustadern also verschoppt das u
 sein plät zu den nasßlöchern außschießende ersteket. Als dañ der kaiser marcianus zu constantinop
 durch einen traum (als vil geschichtbeshreiber setzen) in derselben nacht einen bogen (dergleiche sie
 daß die hurni erstlich zur waffen geprauchte) zerbrochen gesehen haben sol. Innerhalb derselben ze
 der thonaw vñd an dem reyn gelegen. sunder auch hispaniam vñd andere gegent in galliam war
 hynem verlor hat.

Eutices der kaiser vñ abt zu constantinopel hat diser zeit seine irthüb
 nestonico einer meynung wer. so sprach er das die göttlich mit der mensch
 lichen natur in eins zusamen komen vñd ein ding worden wer. vñd in eini
 chen weg vñder ime nit zerteilt werden solten. Als nro flavianus der con
 stantinopolitanisch bischoff dise ketzerey verdambt het. mit verhencknus
 des kaisers theodosij. Do wardt das ephesinisch concili fürgenommen. dat
 inn diser Eutices verdambt vñnd in das ellend geschickt wardt.

Eutices der kaiser



Strasburg



ABB. 1. DIE ÄLTESTE ANSICHT DES MÜNSTERS. AUS SCHEDELS WELTCHRONIK, 1493

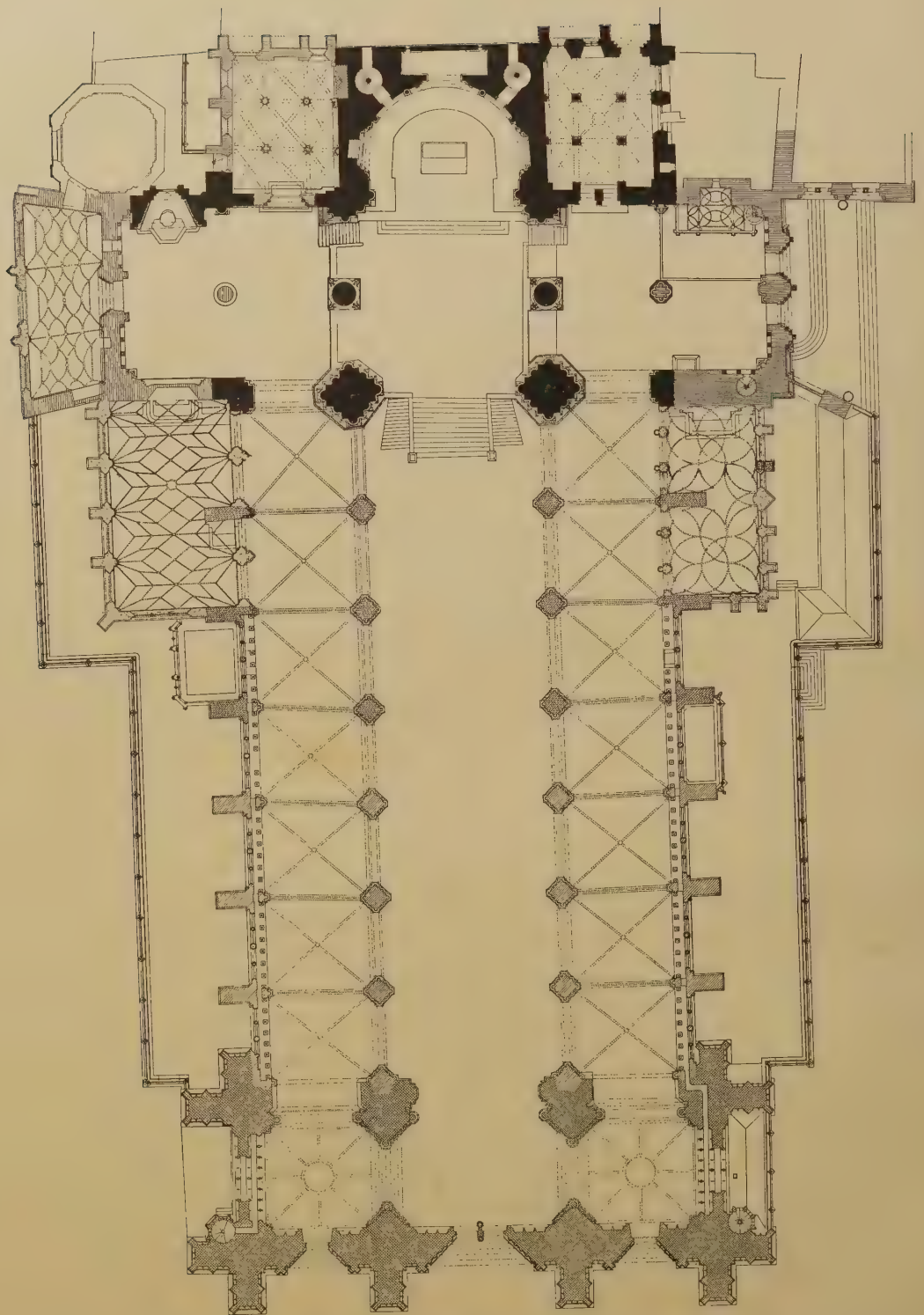
VORWORT

DAS Bild, das in diesem Bande der deutschen Dome den Lesern geboten wird, ist nicht in jedem Sinne dasselbe, wie das der vorigen Bände. An die Stelle des durch sie berühmt gewordenen Fachmannes ist der Amateur getreten, der von Berufs wegen andere, weniger praktische und sinnenfällige Dinge treibt, als Photographie. Das, was er sonst noch weiß und kann, Kunstgeschichte und Kunstgefühl, hat ihm die dienende Aufgabe der Photographie gegenüber der Kunst nahegelegt. Ein jahrzehntelanges Bemühen, durch Wahl der Instrumente, der Beleuchtung das aus dem Kunstwerk herauszuholen, was ihm durch wissenschaftliche und künstlerische Erfahrung als das Maßgebende, das Ewige erschien, hat ihn diesmal an ein Objekt herangeführt, das, wenn jenes dienende Verhältnis der Photographie ihr Ziel erreicht hat, durch sich selbst jeden Zweifel verstummen lassen muß. Dem Forscher, dessen Arbeitsgebiete zum großen Teil im Westen liegen, der selber aber im deutschen Boden wurzelt, konnte kein Objekt willkommener sein als die Kunst des Straßburger Münsters, in dem alle westliche Feinheit und Durchgeistung mit deutscher Wärme des Ausdrucks und Unmittelbarkeit des Wesens zu einem ungeahnt reinen Bunde sich vereint haben. Das Bemühen, schon mit den Aufnahmen zu sagen, was mich am Gegenstande reizt und beschäftigt, überhebt mich der Notwendigkeit, es mit Worten noch einmal zu tun. Wir haben es gern und freudig dem überlassen, dem Sachliebe und Sachkenntnis das Wort führt.

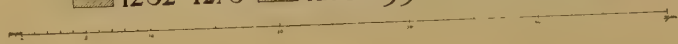
Unserem Bemühen ist viele freundliche Hilfe zuteil geworden. Wir danken in erster Linie den Hütern des Baues, der Geistlichkeit und dem Münsterbauamt in Straßburg, für das freundliche und sehr bereite Gewährenlassen, besonders dem verstorbenen Münsterbaumeister Dauchy für Unterstützung jeglicher Art, auch in der Bereitstellung photographischer Hilfsmittel, den Architekten Hell und Pierre für selbstlose Mitteilung ihrer Kenntnisse, dem Herrn Sieffert für die Zeichnung der Maßwerkfüllungen und des Grundrisses, dem eine unveröffentlichte Aufnahme des Münsterbauamtes zu Grunde liegt, ferner für die Überlassung ergänzender Aufnahmen, die wegen ihrer Güte hier verwendet werden konnten, Herrn Photographen Freyermuth (Tafeln 45, 47, 54, 55, 75, 87, 88) und der Berliner Bildstelle (Tafeln 7, 11, 14, 21, 59). Schließlich zuletzt, aber zustärkst den immer unermüdlichen Mitarbeitern bei den Aufnahmen, den Studenten Richard Hamann Sohn und Harry von Tieschowitz. Ihnen danke ich einen großen Teil des Gelingens, das, wenn es da ist, nichts anderes ist, als die Schönheit Straßburgs selbst in Bild und Wort.

Marburg, Ende November 1927

RICHARD HAMANN



■ ETWA 1176-1188 ■ 1188-ETWA 1210 ■ ETWA 1210-ETWA 1235 ■ ETWA 1235-1252
 ■ 1252-1275 ■ 1276-1330 ■ NACH 1331



DER BAU

DIE Bauzeit des Straßburger Münsters reicht vom späten zwölften bis ins hohe fünfzehnte Jahrhundert. Die Bischöfe haben es begonnen, die Bürger vollendet, und jedes von den vielen Geschlechtern, die an ihm schufen, hat sein Besonderes, nur ihm Eigenes an diesem Bau verewigt. Mit ihrem Wechsel hat er den Wechsel der Stile erlebt, ist ein Spiegel des Formenwandels und Geisteswandels von vier Jahrhunderten geworden. Und dennoch — dies ist das Wunderbare, uns Heutigen kaum Faßliche — ist er eine Einheit, ist nicht eine Summe zusammenaddierter Stilelemente geblieben, sondern ein Ganzes von organischem Charakter geworden. Er dankt diese Einheit der überpersönlichen und überzeitlichen Macht, die er darstellt und sinnfällig macht, der Kirche. Der Doppelsinn dieses Wortes »Kirche«, das einmal das über die Zeiten dauernde geistige Gebäude, dann aber auch das durch die Zeit seiner Entstehung bestimmte und in sie gebundene steinerne meint, deutet den Grund und die Möglichkeit einer solchen Einheit an. Denn indem die überzeitliche und immaterielle Kirche sich in der zeitlichen und steinernen darstellt, läßt sie diese an der Überzeitlichkeit ihrer Inhalte teilhaben. Eine Versinnlichung ihres wesentlichen Inhalts ist der Grundplan des Kirchenbaues, der kraft seiner den Wechsel der Zeiten überdauernden Geltung die Verschiedenheit der an seiner Verwirklichung schaffenden Geschlechter sich untertan zu machen und zur Einheit zu binden vermag. Dieser Plan ist eine Darstellung der christlichen Lehre und des christlichen Lebens. Er schreibt einen Weg von Westen nach Osten, in der Richtung zum Aufgang des Lichtes und zur Stätte der Erlösung vor. Der Westbau ist in die unheilige Welt gerichtet, wirkt durch Fassade, Türme und Glockenklang ladend und fordernd in sie hinein und nimmt in seiner Vorhalle den Eintretenden auf. Das Langhaus, ein vom Rhythmus der Arkaden vorgezeichneter Weg, führt gen Osten. Seinem Ende lagert sich das Querhaus vor, den Weg abschließend, die Bewegung des Langhauses durchkreuzend und aufhebend. An die Ostwand des Querhauses aber schließt sich der Chor, der Sitz der Geistlichkeit, die Stelle des Hochaltars, zu der kein Laie Zutritt hat, der Raum, in dem für den Gläubigen die Versinnlichung des Übersinnlichen geschieht.

Dieser den meisten christlichen Kirchen eigene Grundplan ist in Straßburg besonders rein verwirklicht, weil er sich hier nicht mit der anderen Möglichkeit des Kultbaues, dem Zentralbau durchdrungen hat. Dieser stellt das Heiligste,

den Altar, nicht ans Ende, sondern in die Mitte des Baues, bildet nicht einen Weg, sondern einen bewegungslos in sich ruhenden, auf allen Seiten gleichförmig umschlossenen Raum. Diese beiden Grundmöglichkeiten, die eindeutig gerichtete Basilika und den richtungslosen Zentralbau, verschmelzen zahlreiche Kirchen, indem sie, wie S. Maria im Kapitol zu Köln oder die Elisabethkirche zu Marburg drei Chöre kleeblattförmig verbinden und nur an Stelle des vierten ein Langhaus nach Westen richten, oder indem sie, wie die Dome in Mainz, Worms, Bamberg, Naumburg, dem Ostchor einen Westchor gegenüberstellen und den Eingang an eine Längsseite verlegen. Dadurch pendeln die Bewegungsantriebe aus, sie heben sich gegenseitig auf, man schreitet nicht durch das Langhaus, sondern steht in ihm.

Das Straßburger Münster dagegen hält sich von allen Vermischungen mit dem Zentralbau frei, ist durchaus Weg, leitet den Eintretenden zum Fortschreiten vom Eingang im Westen zum Altar im Osten, vom Profanen zum Heiligen. Diese Anlage wurde nicht erst mit dem heutigen Münster geschaffen, sondern von dem romanischen Bau übernommen, der vor ihm bestand, und der sie zur selben Zeit wie der gleichgeartete Dom zu Speyer geprägt hatte. In diesem Bewahren des alten Planes nicht nur, sondern auch der alten Fundamente liegt ein zweiter Grund für die Einheitlichkeit des Baues. Ein dritter endlich ist die Tatsache, daß auch die Wandlung der Formen während der langen Bauzeit sinnvoll und durchaus konsequent ist. Sie schreitet von der Geschlossenheit schwerer Massen zu immer weiter getriebener Auflösung und Leichtigkeit fort, sodaß die Abfolge von den älteren Ostteilen bis zu den jüngsten westlichen als eine folgerichtige Entwicklung und ein organisches Wachstum erscheint.

Mit schweren, kaum gelockerten Massen ist die Apsis umschlossen. Die überwölbende Halbkuppel ruht gleichmäßig auf der Wand. Diese ist in ihrem oberen Teil, von einem Fenster abgesehen, ohne architektonische Gliederung, nur durch Wandmalerei geschmückt. Den unteren gliedern Arkaden, von denen die beiden äußeren die Mauermasse durchbrechen, während die drei inneren ihr nur vorgelegt sind. Da die Apsis nach außen in Anpassung an den Kreuzgang geradlinig geschlossen ist und die Räume zwischen dieser Geraden und dem Halbrund der Innenwand mit Steinmassen gefüllt sind, aus denen nur zwei enge Wendeltreppen ausgespart wurden, hat sie gewaltige Mengen von Baumaterial verschlungen. Die Lagerung dieser Steinmassen wird durch die Horizontalen zweier Gesimse sinnfällig. Das obere betont den Ansatz der Kuppel,



ABB. 2. DAS MÜNSTER VON NORDWESTEN. KUPFERSTICH WENZEL HOLLARS VON 1630

das untere zieht über den Arkaden durch das Halbrund und setzt sich um die breiten, stämmigen Pfeiler der Vierung fort.

Der Wille zum Breiten, Geschlossenen und Gedrungenen, der diesen Aufbau bestimmt hat, spricht auch aus der Grundrißbildung. Die Apsis schließt sich unmittelbar an das Querhaus an. Es fehlt das Joch, das sonst zwischen Querhaus und Apsis eingeschoben zu werden pflegt, das den Chor streckt, ihn schlanker und schmaler macht. So legt sich die Apsis, flankiert im Süden von der Andreas-, im Norden von der Johanneskapelle, die hier die Apsiden ersetzen, als breite Rundung an das Querhaus. Dieses wirkt, der Apsis verwandt, im Außenbau als breit gelagerte Masse. Die Horizontalen der Gesimse sind durch Rundbogenfriese betont. Vor die Mitte jeder Flügelwand und vor ihre Ecken sind als Widerlager für den aus dem Inneren herauswirkenden Gewölbeschub ungliederte Verstärkungspfeiler von dumpfer Mächtigkeit gelegt. Reicher gegliedert sind nur die Nord- und Südfassade, von deren drei klar geschiedenen Geschossen das untere die Portale, das mittlere Fensterarkaden und das obere zwei Rosenfenster enthält (Tafel 17). Die Vierung, in der sich Längs- und Querbau durchkreuzen, ist überkuppelt und trägt einen gedrunenen Turm, der freilich von seinem Spitzbogengeschoß an erst dem Ende des vorigen Jahrhunderts entstammt.

Im Innern ist der Querhausraum durch die Einstellung von vier massigen Pfeilerstämmen zerteilt, von denen zwei die seitlichen Vierungsarkaden unterteilen und je ein weiterer in der Mitte der beiden Flügel als Stütze von vier Kreuzgewölben dient. Zudem ist die Vierung durch Schranken umschlossen und mit der Apsis verbunden. Der Boden von Apsis und Vierung ist gehoben, um der sich unter beiden hinziehenden Krypta Raum zu geben. Vom Langhaus führen Treppen zur Vierung hinauf und zur Krypta hinunter. Vor ihnen stand bis in die Barockzeit die Lettnerbühne, die das der Gemeinde offenstehende Langhaus von dem der Geistlichkeit vorbehaltenen Chor sinnfällig schied (Abb. 3 und Tafel 26).

Die Trennung von der Vierung gibt den Querhausflügeln eine Selbständigkeit, die durch den jeden Flügel zentrierenden Mittelpfeiler noch stärker betont ist. Diese Pfeiler wie die der seitlichen Vierungsarkaden sind technisch weniger wichtig als ästhetisch. Denn ebenso wie die zur Apsis und zum Langhaus geöffneten Vierungsarkaden hätten auch die seitlichen die Unterfangung entbehren können. Die damalige Wölbekunst wäre auch durchaus imstande gewesen, jeden Flügel mit einem einzigen großen Gewölbe zu schließen. Wenn man sie trotzdem teilte, so geschah es vorwiegend aus der Freude an der Komplizierung des Raumeindrucks, an der Bildung von Raumgruppen. Das Quer-



ABB. 3. DAS LANGHAUS, KUPFERSTICH ISAAK BRUNNS VON 1630

haus ist durch seine Unterteilungen unübersichtlich geworden. Der Durchblick läßt die konstruktive Gliederung nicht mehr klar erkennen, bietet aber in der Menge der Überschneidungen und Durchdringungen, im Wechsel von Hell und Dunkel ein überaus reiches Bild, dessen Kompliziertheit und Irrationalität den besonderen Charakter der Spätzeit des romanischen Stiles zeigt. Zur Vieldeutigkeit des Raumes trägt weiter bei, daß seine Mauern weder als lastend noch als steigend, sondern lediglich als schließend empfunden werden. Sie formen einen Raum, ohne ihm einen bestimmten Bewegungskarakter mitzuteilen. Dabei bilden diese Mauern und Pfeilerstämme so burghaft gewaltige Massen, daß ihnen weder ihr Werden anzusehen noch eine Möglichkeit des Vergehens zuzutrauen ist.

Die Unklarheit des Raumes hört beim Übergang von Chor und Querhaus zum Langhaus plötzlich auf (Tafel 20). Dessen Baukörper ist mit durchaus anderen Formen entschieden und eindeutig gerichtet. Aus schwerer Wucht wird

hier leichte Feingliedrigkeit. An Stelle der ungegliederten Pfeilerstämme treten Bündel aus schlanken Diensten, deren jeder einer ins Gewölbe aufsteigenden Rippe entspricht. So ist vom Pfeilerfuß an die Funktion eines jeden Gliedes deutlich, wie überhaupt das Langhaus fast ausschließlich aus den für die Konstruktion notwendigen Gliedern besteht, während den Chor scheinbar funktionslos ruhende Massen umschliessen. In Chor und Querhaus hatte die ganze Masse des Baukörpers das Gewölbe getragen, das Langhaus scheidet tragende und schließende Teile. Zwischen den Dienstbündeln sind die Wandflächen ausgespart und mit den in Maßwerk eingespannten Glasfenstern geschlossen, sind also nicht mehr statisch, sondern nur noch optisch wirksam. Auch die Gewölbe selbst sind deutlich in tragende und schließende Teile zerlegt. Während die Halbkuppel der Apsis noch eine gleichförmige, ungegliederte Masse bildete, ist im Langhaus die konstruktive Funktion des Tragens auf die Rippen gesammelt, zwischen die, konstruktiv belanglos, die leichten Kappen eingespannt sind. Diese nicht mit Massen, sondern mit Gliedern bauende Konstruktionsweise hat nun zur Folge, daß die Glieder zwar die Last des Gewölbes, ihre senkrecht nach unten wirkende Schwere, aufnehmen können, daß sie aber zu leicht und zu schwach sind, um der zweiten Wirkung des Gewölbes, dem Schub nach der Seite Widerstand zu leisten. Die Stelle, an der er auf den Pfeiler trifft und ihn nach außen abzuschieben droht, ist deshalb an den Seitenschiffen durch einen massigen, nach außen kräftig vorspringenden Pfeiler verstärkt, der als Strebepfeiler über das Dach des Seitenschiffes hinaussteigt, um von seinem Ende aus der vom Schub des Hochschiffsgewölbes bedrohten Stelle des Hochschiffspfeilers einen stützenden Strebebogen entgegenzuschicken (Abb. 4).

Strebepfeiler hatte freilich schon das Querhaus. Aber die mächtigen Mauern, die seine Ecken und Seiten stützten, konnten in ihrer nirgends durchbrochenen Massigkeit nur den Eindruck monumentaler Schwere, den die ganzen Ostteile machen, bestärken, ihre konstruktive Funktion aber war kaum zu erkennen. Das Strebewerk des Langhauses dagegen verwendet nicht geschlossene Mauern, sondern wirft vom Pfeiler aus den stützenden Bogen frei durch die Luft. Es beschränkt sich sparsam auf den von der Konstruktion unbedingt geforderten Aufwand von Steinmaterial, gibt Gliederspiel an Stelle der Massenwucht, macht eben dadurch die Konstruktion sinnfällig und gewinnt eine dekorative Wirkung aus der Bloßstellung der konstruktiven Notwendigkeit. Mit Stolz wird gezeigt, wie das Ganze »gemacht« ist. Dadurch gewinnt der Baukörper eine Durchsichtigkeit und rationale Klarheit, die man durchaus zu Recht mit den

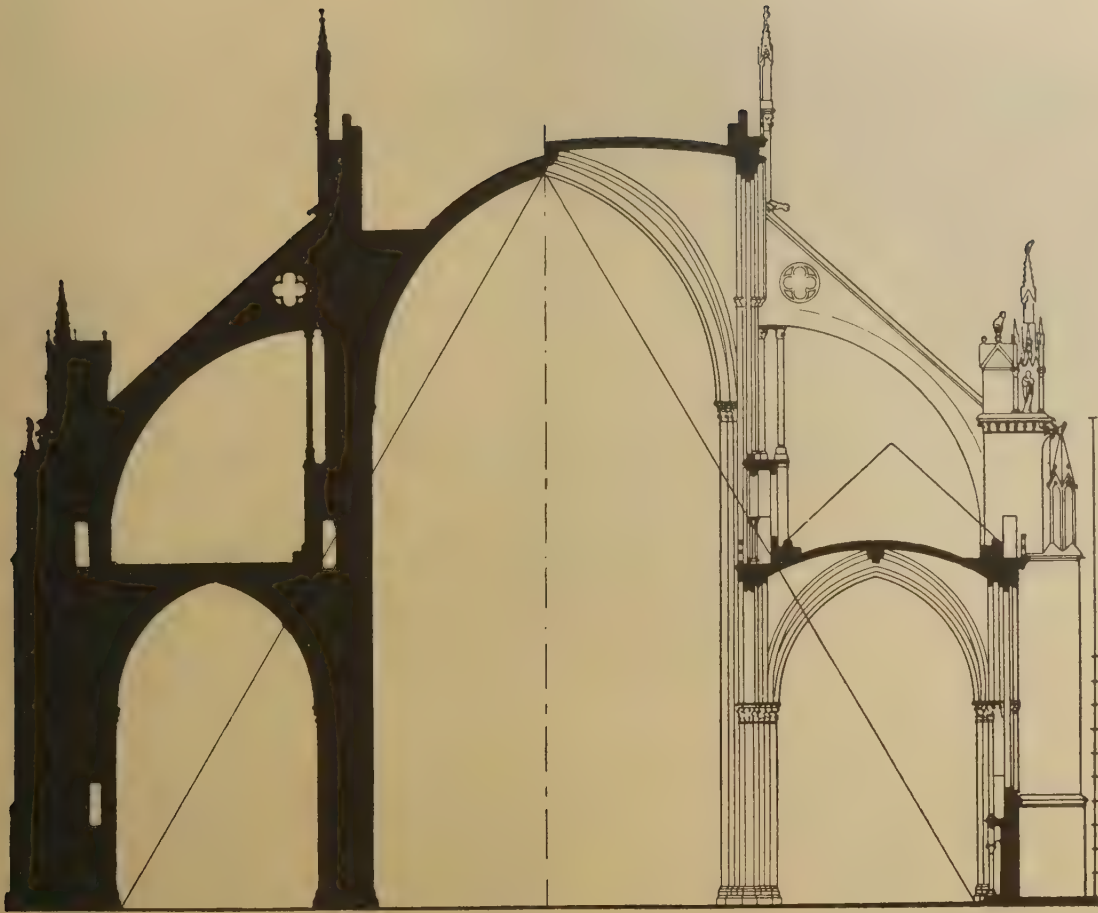


ABB. 4. QUERSCHNITT DURCH DAS LANGHAUS

logischen Gebäuden der scholastischen Philosophie verglichen hat. Wie aber in dieser Philosophie nur das Gerüst der Gedanken logisch und rational ist und nur die Mittel des Denkens dem reinen Verstande gehören, während das Ziel des Denkens transcendent ist, ins Jenseitige, Irrationale »transcendet«, hinübersteigt, so ist auch in der gotischen Kirche nur das Gerüst ihrer Glieder rational und dem nachrechnenden Verstande zugänglich. Die Gesamtheit dieser Formen aber drängt zu einem Erlebnis, das alles Rationale übersteigt und nur der Intuition zugänglich ist.

Das ganze Langhaus ist eine Symphonie, deren immer wiederholtes und von neuem abgewandeltes Motiv der Spitzbogen ist. Wo der Blick auch immer haftet, überall wird er von diesem Motiv ergriffen. Breit und mächtig erklingt es zuerst in den zwischen Mittelschiff und Seitenschiff gespannten Arkaden. Rascher und in kürzeren Intervallen nehmen es über einer jeden

von ihnen vier kleine Arkaden des Triforiums auf und geben in ihrem Maßwerk eine spielerische Variation. Sie sind gerahmt von einem Gegenmotiv, von den Horizontalen der beiden sie einschließenden Gesimse, die sich als *Ritardando* auf den Vertikaldrang der Spitzbogen legen. Aber über ihnen steigt das alte Motiv in den Hochschiffsfenstern groß und frei wieder auf, in ihren Maßwerkfüllungen die feingliedrige Variation des Triforium-Maßwerks einfacher und mächtiger wiederholend. Über alle drei Zonen aber hinweg schwingen, vom Aufströmen ihrer Dienste getragen, die Rippen der Hochschiffsgewölbe, die das Grundmotiv zu einem gewaltigen, alle Vorspiele überhörenden *Maestoso* erheben.

Das Wesentliche dieses Aufbaues, sein immer von neuem angetriebener Vertikalismus, folgt notwendig aus seiner Grundform, dem Spitzbogen. Während nämlich der Rundbogen die Bewegungsantriebe, die seine Schenkel bilden, ineinander überführt, sie ineinander vergleiten läßt und damit gegenseitig aufhebt, stößt sie der Spitzbogen gegeneinander, sodaß die Bewegungen ungestillt irgendwie weiter zu laufen scheinen. Deshalb findet auch in dem ganzen, aus Spitzbogen gebildeten Aufbau des Langschiffes die Bewegung kein Ende, wird nicht, wie in der statischen Architektur des romanischen Stiles wieder zum Boden zurückgeleitet, sondern strömt in einem dynamischen Vertikalismus ohne eigentliche Grenze weiter. Auch durch das Gewölbe wird das Langhaus nicht, wie die Apsis durch die Kuppel, endgültig geschlossen, denn auch die kraftgeladenen Linien seiner Rippen führen die Bewegung weiter. So ist es, als sei dem mächtigen Aufsteigen des Ganzen selbst in den Gewölben nur ein scheinbares Ende gesetzt, während es in Wahrheit grenzenlos sei. Man erlebt es als unendlich, oder zumindest als Symbol des Unendlichen, des Transcendenten.

Diese symbolhafte Wirkung der Architektur wird noch bestärkt durch die Entstofflichung der Wände. Die schließenden Wandflächen sind nicht mehr Stein, sondern Bilder. Bilder aber nicht mehr wie in der Apsis, Malerei auf Stein, sondern aus Glas und Licht. Weiter kann die Entmaterialisierung und Vergeistigung des Baukörpers nicht getrieben werden. Die Hochschiffsfenster zeigen in zwei Reihen übereinander Bischöfe und andere heilige Gestalten mit Nimben unter Baldachinen, die des südlichen Seitenschiffs figurenreiche Szenen aus dem Leben Christi und Mariä. Im nördlichen Seitenschiff aber erscheinen in stolzer Reihe die deutschen Könige und Kaiser. Mit Einrechnung der bei späteren Umbauten beseitigten waren es achtundzwanzig, ebensoviele, wie man bis zum *Interregnum* zählte.



ABB. 5. FENSTER DES NÖRDLICHEN SEITENSCHIFFES MIT DEUTSCHEN KAISERN

Nun aber das Seltsame: trotz der Spiritualisierung, trotz des Vertikalismus des Baukörpers wirkt der Raum, den er bildet, als ruhig stehend, als weit und harmonisch. Daß er so groß und frei atmet, wird möglich durch seine besonderen Abmessungen. Das Verhältnis seiner Höhe zur Breite ist anders als sonst in gotischen Kirchen. Während die Höhe des Mittelschiffs in den früheren und gleichzeitigen französischen Bauten das zweieinhalbfache, in den späteren von Köln, Metz und Ulm gar das dreifache seiner Breite erreicht, ist im Straßburger Mittelschiff die Breite nur zweimal in der Höhe enthalten. Die Gesamtbreite des Mittelschiffs und der beiden Seitenschiffe aber entspricht dem Abstand zwischen dem Fußpunkt der äußeren Seitenschiffswände und dem Scheitel der Hochschiffsgewölbe, so daß der Querschnitt der Schiffe ein gleichseitiges Dreieck umschreibt (Abb. 4).

Es sind aber nicht nur die Schiffe breiter, sondern auch die Joche länger, als in anderen gotischen Bauten. Dadurch wird die Zahl der Pfeiler geringer, der Blick findet weniger aufwärts führende Bahnen, wird vielmehr durch die breiteren Arkaden in die Seitenschiffe gezogen und empfindet, was in anderen Bauten die Enge der Arkaden verhindert, den Raum nicht nur als in die Länge gestreckt, sondern auch als in die Breite gedehnt (Tafel 22).

Aus diesen Verhältnissen folgt die durchaus einzigartige Raumwirkung des Straßburger Langhauses, seine Weite und seine Ausgewogenheit. Die anderen, höheren und schmaleren gotischen Bauten reißen Blick und Gefühl durch ihre Enge und Steile gewaltsam zur Höhe. Die Straßburger Weiträumigkeit dagegen ladet zum Verweilen. Das Aufströmen, der Vertikaldrang der Glieder wird durch die ausladende Breite der Schiffe zu einer so wohligen Harmonie versöhnt, wie sie sonst keinem gotischen Bau eigen ist. Man könnte von Tempelhaftigkeit sprechen, wenn nicht der Tempel richtungslos in sich ruhte, während doch das Besondere des Straßburger Langhauses die Versöhnung der Glieder und den ganzen Baukörper beherrschenden transcendenten Richtung mit dem breiten Ruhen des Raumes wäre.

Daß dieser Raum nicht wie andere gotische Räume nur Bewegung und Richtung in die Höhe wie in die Tiefe ist, dankt er auch dem romanischen Chor, dessen Halbrund den Bewegungsrhythmus der Arkaden nicht fortführt, sondern ihm durch seine Geschlossenheit ein Ende setzt, den Blick auffängt und zurückleitet. So harmonieren Chor und Langhaus, obwohl ihre Körper durchaus verschiedene Sprachen reden, durch die Verwandtschaft ihrer Räumlichkeit. Dieser Einklang wird möglich, weil der Langhausraum, obwohl von einem rein

gotischen Baukörper umschlossen, vermittelnd zwischen romanischer und gotischer Raumbildung steht. Diese vermittelnde Stellung des Straßburger Langhauses hat zwei Gründe. Der äußere liegt in der Tatsache, daß für das ganze Münster die Fundamente wieder verwandt wurden, auf denen schon der romanische, im elften Jahrhundert errichtete Vorgänger des heutigen Baues stand. Sie wurden nur nach außen um einiges verstärkt, der Grundriß aber blieb der gleiche. Seine Beibehaltung erklärt freilich noch nicht das Entscheidende. Denn wenn der Meister des gotischen Langhauses auch, was keinesfalls notwendig war, seinen Bau auf den alten Fundamenten errichtete, so war er doch in der Bemessung der Höhe durchaus frei. Warum aber hielt er sie niedriger, als es die französische, auch in Köln befolgte Regel wollte? Und noch auffälliger: Warum schloß er sich in der Breite nicht an die Vierung an, sondern erweiterte sie noch, indem er seine Pfeiler beiderseits um einen Meter nach außen rückte und sein Mittelschiff mit 16,4 Metern breiter machte als das irgend einer französischen Kathedrale? Es kann kein Zweifel sein: Er mußte nicht, sondern er wollte von den Verhältnissen der französischen Gotik abweichen. In diesem Bestreben aber, mit einem gotisch gegliederten Baukörper einen breiten und ruhenden, dem romanischen verwandten Raum zu bilden, steht der Straßburger Langhausmeister durchaus nicht allein. Auch die beiden Kirchen, die bisher als die frühesten rein gotischen in Deutschland galten, mit denen aber, wie später zu erweisen sein wird, das Straßburger Langhaus gleichzeitig entstand, die Elisabethkirche in Marburg und die Liebfrauenkirche in Trier, umschließen mit gotischen Formen Räume, die von der romanischen Tradition entscheidend bestimmt sind. Die letztere ist ein reiner Zentralbau, dessen Richtungslosigkeit dem in der französischen Gotik allgemein befolgten Grundsatz eindeutiger Richtung widerspricht, und die Elisabethkirche hat drei kleeblattförmig angeordnete Chöre, also auch wieder eine zentralisierende Anlage, der nur nach Westen ein Langhaus vorgelegt ist. Damit entspricht ihr Grundriß genau dem der romanischen Kirchen S. Maria im Kapitol, S. Aposteln und Groß-S. Martin in Köln. Überhaupt hatte sich Deutschland erst sehr spät zur Übernahme des in Frankreich ausgebildeten gotischen Stiles entschlossen. Die genannten Erstlinge der Gotik in Deutschland sind fast ein Jahrhundert jünger als die französischen Bauten, mit denen die Gotik geschaffen wurde. Der Deutsche lehnte die Gotik so lange ab, weil die Rationalität ihrer Konstruktion wie die Eindeutigkeit ihres Gliederbaus, ihrer Richtungen und Räume seinem Wesen im Grunde fremd sind, während ihm die Breite und Vieldeutig-

keit der romanischen Formen gemäß war. Als sich aber seine tiefeingewurzelte Liebe zu dem so widersinnig »romanisch« genannten Stil endlich doch der technischen Überlegenheit der gotischen Bauweise beugen muß, sucht er die alte Raumbildung in die neue Konstruktion hinüberzuretten und bildet sogar diese selbst zurück, indem er das Strebewerk wieder vereinfacht. Marburg und Trier nehmen den Strebepfeiler unmittelbar an die Mauer heran, vermeiden also die durchsichtige Luftigkeit des Strebebogenmotivs, und Straßburg, das infolge seiner basilikalen Konstruktion den Strebebogen schwer umgehen kann, begnügt sich mit einem Bogen, während Frankreich zwei oder gar drei von jedem Pfeiler ausgehen läßt. Diese Vereinfachung macht den Baukörper weniger locker und hält ihn näher an der Geschlossenheit romanischen Massenbaues. Die Verschmelzung romanischer Tradition mit der neuen Formsprache ist es also, die den besonderen Charakter der Trierer und Marburger Kirchen wie auch des Straßburger Langhauses ausmacht. Solche Vermählung einander widersprechender Elemente kann wohl als Dualismus, als ein gewisser Zwiespalt empfunden werden, aber gerade dieser Gegensatz zwischen dem Ruhen des Raumes und dem Steigen des ihn umschließenden Körpers gibt dem Bau seinen Reichtum und das Charakteristische seiner Wirkung. Und weil er einen Gegensatz in sich birgt, weil er dualistisch ist, hat ihn von jeher wie kaum einem anderen Bauwerk die Liebe der Deutschen gegolten, die, selbst voll innerer Gegensätze, ihr Wesen in ihm getreuer gespiegelt fanden, als in irgend einem klar und eindeutig nur einem Prinzip folgenden und ohne Rest rational durchrechnbaren Werke der Baukunst.

Erst ein späterer, dem vierzehnten Jahrhundert entstammender Anbau des Langhauses zeigt die Gotik zu ihrer letzten Konsequenz, zur Alleinherrschaft der Vertikale gelangt. Es ist die an die beiden östlichen Joche des südlichen Seitenschiffs angeschobene Katharinenkapelle (Tafel 25). Die beiden aufgetroffenen Wände dieser Joche sind durch Einstellung von schlanken Pfeilern zu je drei Arkaden umgebildet, die die gleiche Höhe haben, wie die des Langhauses, aber infolge ihrer Teilung nur noch ein Drittel von deren Breite. Der Aufbau wird dadurch steil und überaus schlank. Nur die Gewölbe dieser Kapelle entsprechen seinem Vertikalismus nicht mehr. Sie haben im sechzehnten Jahrhundert die ursprünglichen im Sinne der spätesten Gotik ersetzt, bilden ein vielfach verschlungenes Geflecht, in dem alle Richtungen einander aufheben und das straffe eindeutige Gerichtetsein verwirren, in dem sich zur Blütezeit der Gotik alle Formen bewegen. Sehr merkwürdig stoßen also in dieser Kapelle

Gipfel und höchste Konsequenz der Gotik mit ihrer Auflösung und ihrem Ende zusammen.

Der Katharinenkapelle entspricht am nördlichen Seitenschiff die Martinskapelle, ebenfalls ein später Anbau, in den schon Renaissanceformen sich mischen, und dessen Gewölbe in dem Durcheinanderstecken unvermittelt abbrechender Rippen ebenfalls eine Zersetzung der späten Gotik zeigen.

Nach Westen legt sich vor das Langhaus der kühnste und stolzeste, an Schicksalen reichste Teil des Baues, mit dem sich der Name des zu legendärer Größe erhobenen Meisters Erwin verbindet, die Fassade (Tafel 14). Ihr verdankte das Münster zu allen Zeiten das Besondere seines Ruhmes. Nach ihrer Beendigung wird die Straßburger Bauhütte von den west- und süddeutschen Steinmetzgenossenschaften als das Haupt, und ihr Meister als »der Ordnungen des Mauerwerkes oberster Richter« anerkannt. 1481 und 1482 bittet der Herzog von Mailand den Rat von Straßburg, ihm einen Baumeister für die Kuppel seines Domes zu schicken. Selbst die humanistischen Verfechter klassischer Ideale beugen sich diesem Bau. Wimpfeling nennt ihn das achte Weltwunder, und Aeneas Sylvius Piccolomini, der nachmalige Papst Pius II., bewundert den Turm, »der das Haupt in den Wolken verbirgt«. Dem jungen Goethe endlich, der in der spielerischen Zierlichkeit des französischen Rokokos und in der Weichlichkeit der Anakreontiker aufgewachsen ist, wird dieser Bau zur ersten Offenbarung titanischer Schöpferkraft. In seinem Schatten entstand die Dichtung des Sturms und Drangs. Seinem Meister Erwin galt Goethes Hymnus:

»Was braucht's dir Denkmal! Du hast dir das herrlichste errichtet; und kümmerst die Ameisen, die drum krabeln, dein Name nichts, hast du gleiches Schicksal mit dem Baumeister, der Berge aufthürmte in die Wolken.

Wenigen ward es gegeben, einen Babelgedanken in der Seele zu zeugen, ganz, groß, und bis in den kleinsten Theil notwendig schön, wie Bäume Gottes; wenigern, auf tausend bietende Hände zu treffen, Felsengrund zu graben, steile Höhen drauf zu zaubern, und dann sterbend ihren Söhnen zu sagen: ich bleibe bey euch, in den Wolken meines Geistes, vollendet das begonnene in die Wolken«.

Und Tieck läßt seinen Sternbald vor dem Münster sagen:

»Es ist der Geist des Menschen selbst, seine Mannigfaltigkeit zur sichtbaren Einheit verbunden, sein kühnes Riesenstreben nach dem Himmel, seine kolossale Dauer und Unbegreiflichkeit: Den Geist Erwins selbst seh' ich in einer furchtbar sinnlichen Anschauung vor mir stehen. Es ist zum Entsetzen, daß der Mensch aus den Felsen und Abgründen sich einzeln die Steine hervorholt,

und nicht rastet und ruht, bis er diesen ungeheuren Springbrunnen von lauter Felsmassen hingestellt hat, der sich ewig und ewig ergießt, und wie mit der Stimme des Donners Anbetung vor Erwin, vor uns selbst in unsere sterblichen Gebeine hineinpredigt«.

Tieck empfindet in romantischer Weise das Ganze als gewaltiges Symbol des Unendlichen. Goethe dringt über diesen ersten hinreißenden Eindruck hinaus zum Verstehen der Architektur als einer Darstellung des Unendlichen und Irrationalen mit endlichen und rationalen Mitteln. Dies erscheint ihm als das Höchste: » . . . daß ich dieses Wunderwerk als ein Ungeheures gewahrte, das mich hätte erschrecken müssen, wenn es mir nicht zugleich als ein Geregeltes faßlich und als ein Ausgearbeitetes sogar angenehm vorgekommen wäre«.

Nur so ist aber auch dieser Bau und jede andere große Architektur zu verstehen, daß ihn der nachrechnende Verstand in seine Teile und Wirkungsmittel zerlegt, ihn als ein »Geregeltes und Ausgearbeitetes« begreift, um dann, nach der Erkenntnis des Einzelnen, das Ganze aus dem Prinzip seiner Ordnung zu erfassen.

Die Fassade ruht auf den starken Pfeilermassen, die im Anschluß an das Langhaus eine dreiteilige Vorhalle bilden. Kräftig vorspringende Strebepfeiler gliedern sie in drei den Schiffen entsprechende Teile, in deren Untergeschossen drei Portale in die Schiffe führen. In der Horizontalen werden sie durch Gesimse in drei Geschosse geschieden. Die Mittelfläche dieses neunteiligen Aufbaues füllt die Rose, durch deren Kreisform die Mitte stark betont und die ganze Komposition zentriert wird. Der Eindruck des Schlossenseins um eine Mitte wird durch die Horizontalen der Gesimse und Balustraden bestärkt, die auch um die Strebepfeiler, deren Vertikalismus unterbrechend, herumgekröpft sind. Sie möchten das Ganze als ruhend und gelagert empfinden lassen. Diesem Prinzip der horizontalen Richtung widerspricht aber die Verjüngung des ganzen Aufbaues, die in den durch Baldachine vermittelten Rücksprüngen der Strebepfeiler sinnfällig wird. Ihm widersprechen weiter die vielen vertikal gerichteten Glieder: die schmalen, steilen Fenster in den beiden Außenteilen des oberen Geschosses, das feine Stabwerk, das vor den beiden darunterliegenden aufsteigt und mit seinen schlanken Wimpergen die Balustrade durchstößt, besonders aber die Wimperge über den drei Portalen des Untergeschosses, deren mittlerer eine Schar spitzer Fialen bis vor die Mitte der Rose aufschießen läßt. Dieses über den drei Portalen angeschlagene Motiv der steigenden Wimperge wiederholt sich in immer neuer Instrumentierung über das ganze Unter-

geschoß hin in den kleineren Wimpergen neben den Portalen wie an den Vorder- und Seitenflächen der Strebepfeiler. Das Aufstreben all dieser steilen Dreiecksgebilde und der zwischen ihnen aufschießenden, in spitze Fialen auslaufenden Baldachine klingt allenthalben weiter in dem Stabwerk, das in einer alle Schwere und Masse des Steinmaterials überwindenden Zartheit die Grundfläche übersteigt. Im mittleren und oberen Fassadengeschoß verlangsamt sich dieses Aufströmen. Die Formen, die es tragen, werden breiter und derber, und die lagernden Horizontalen hemmen die Aufwärtsbewegung. Über dem letzten Geschoß aber wirft der Vertikalismus alle Fesseln ab und gipfelt, durch keine Horizontale mehr gehemmt, sieghaft in der ragenden Kühnheit des Turmes.

An dieser Fassade erscheint noch auffallender als im Langhaus der Zwiespalt zwischen Liegen und Steigen, zwischen ruhender Masse und sprießenden Gliedern, zwischen horizontaler Schichtung und ihrer vertikalen Durchbrechung. Daß er nicht nur, wie der Dualismus des Langhauses, in der Absicht der künstlerischen Rechnung, sondern in den einander widersprechenden Absichten verschiedener Meister und Perioden begründet ist und daß die ganze Fassade nicht einheitlich einem einzigen Plane folgt, wird schon durch ihre Asymmetrie, durch die Eintürmigkeit erwiesen, die der symmetrischen Anlage der unteren Teile widerspricht und ohne Zweifel einen Verzicht bedeutet. Bei der Schilderung der Baugeschichte werden die Etappen des Planwechsels zu verfolgen sein. Hier ist noch nicht das Werden, sondern das Wesen des Baues zu beschreiben. Zu diesem Wesen gehören aber durchaus diese Spuren des Werdens, die wie wenige andere Bauwerke gerade dieses als in der Zeit gewachsen, als einen Organismus voller Leben und eigener Entwicklung erscheinen lassen. An Einheitlichkeit im äußeren Sinne kann sich das Münster mit den Domen zu Köln, Regensburg, Ulm nicht messen. Der Kölner zumal ist vollkommen aus einem Guß, weil er nach Vollendung der Ostteile liegen blieb und erst von dem historisierenden, nicht mehr eigenschöpferischen neunzehnten Jahrhundert dem ersten Plane getreu zu Ende geführt wurde. Gerade diese Einheitlichkeit aber macht den Kölner Dom unlebendig und trocken, während das Straßburger Münster eben der Mannigfaltigkeit der Formen, der Tatsache, daß es nicht nur geschichtliches Denkmal, sondern Denkmal der Geschichte selbst ist, seinen auch von hingebender Bewunderung und treuester Forschung niemals ganz auszuschöpfenden Reichtum verdankt.

Einer solchen, dem Werden und Wachsen nachspürenden Beobachtung muß die Fassade als Reife und höchste Entfaltung der Formen erscheinen, mit denen

der Münsterbau im Osten begann. Dort, in der Apsis, war die Mauer eine schwere, geschlossene Masse gewesen, gegliedert nur durch die einfachen Fenster und die Arkaden ihres Sockels, von denen drei freilich schon einen Ansatz zur Lockerung der Masse in der Schichten bildenden Zurücktreppe ihrer Rahmenformen zeigten. Das Langhaus löst im Triforium die Wandschichten voneinander. Die innere ist als Maßwerk durchbrochen, die äußere durchsichtig aus farbigem Glas gebildet. Von den Wandflächen darüber ist nur das feingliedrige Maßwerk stehen geblieben, das die Glasfenster füllen. Solches Maßwerk nun verwendet die Fassade, um es, als sei es Filigranwerk, vor die Mauer zu spannen (Tafel 10 und 11). Es steht als zweite Schicht frei vor der tragenden Wandmasse. In der Apsis hatte deren ungegliedert dumpfe Wucht selbst den Eindruck bestimmt. Jetzt wird die Mauer wie hinter einem Vorhang verborgen, der ihren konstruktiven Sinn, die ihr einwohnende, aber an ihrem derben, schlichten Gefüge selbst nicht erkennbare Aufgabe: den Turm zu tragen, zu ihm in die Höhe zu steigen, wie in einem Gleichnis offenbar macht.

Zwiefach also ist die Wandlung, die sich beim Fortschreiten des Baues von Osten nach Westen im Baukörper vollzieht: Aus schwerem, unbewegtem Zustand befreit er sich zu leicht bewegtem Gliederspiel und aus festgeschlossener Masse löst er sich in frei voreinander stehende Schichten. Diese Entwicklung ist dem Werden der Sprache vergleichbar, die sich aus der Gliederungsarmut ihrer Anfänge zu immer differenzierteren Formen ausbildet, immer biegsamer und ausdrucksfähiger wird, bis sich in ihr die kompliziertesten Gedankengebäude der Logik errichten lassen, die ebenso frei vom ersten Zweck der Sprache, der Mitteilung, ebenso freie, sich selbst genügende Darstellung des Geistes sind, wie das der Westwand vorgelegte Stab- und Maßwerk von dem ursprünglichen Zweck der Mauer, einen Raum zu umschließen, befreit ist und den künstlerischen Gedanken um seiner selbst willen darstellt.

Der Fortschritt zu immer reicher artikulierten Gebilden ist freilich nicht im Sinne einer Wertung, als Besserwerden zu verstehen, sondern als eine der Form immanente Entwicklung, die immer weiter zu Differenzierung und Komplizierung führt. Dieser Vorgang spricht besonders aus dem Maßwerk. Drei Fenster, je eins des Hochschiffs, der Katharinenkapelle und der Martinskapelle mögen seine Entwicklung veranschaulichen. Im ersten ist das Hauptmotiv ausgebildet: Die Unterteilung des Fensters in Spitzbogen mit einer Füllung in ihrem Zwickel. Es nimmt hier einmal das ganze Fenster ein und wiederholt sich zweimal kleiner in jedem der beiden Hauptbogen. In den



ABB. 6. MASSWERK IN FENSTERN DES HOCHSCHIFFS DER KATHARINEN-
UND MARTINSKAPELLE

Zwickeln erscheint hier die Rosette, deren Grundform der Kreis ist, die Form des in sich Ruhenden und Beschlossenen. An seine Stelle tritt folgerichtig in der nicht ruhenden, sondern in einseitigem Vertikalismus steigenden Architektur der Katharinenkapelle in mannigfachen Kombinationen der Spitzbogen. Mit zusammengedrückten Schenkeln erscheint er, in ein sphärisches Dreieck eingeordnet, dreimal mit dem Fuß, dreimal mit der Spitze von dem zentralen Dreipaß ausgehend.

Dieses Maßwerk wirkt immer noch klar und bestimmt in seinen Richtungen. Das spätere aus einem Fenster der Martinskapelle dagegen zeigt Formen, die sich, dem Rippennetz der Katharinenkapelle verwandt, in immer wechselnden Richtungen schwer übersehbar verschlingen. Die Schenkel der Spitzbogen sind geschwungen und am Fuße vereinigt, so daß die eigentümliche Form der »Fischblase« entsteht. In diesem komplizierten Gebilde erreicht das gotische Maßwerk, das mit der klaren, einfachen Form der Hochschiffsfenster begann, seine letzte Möglichkeit und sein Ende.

Das Maßwerk der Westfassade steht der Form und Zeit nach zwischen dem des Hochschiffs und dem der Katharinenkapelle (Tafel 1). Die Grundformen sind noch die des Hochschiffs: Spitzbogen mit Zwickelrosetten, die als Drei-, Vier- und Sechspässe erscheinen. Aber diese Formen sind feiner und reicher geworden. Ein jeder der von dem Untergeschoß aufsteigenden Spitzbogen ist dreigeteilt, und drei Rosetten liegen in jeder Spitze. Die Wimperge an den Strebepfeilern sind strahlenförmig mit Spitzbogen gefüllt, deren untere Schenkelnenden zusammengedrückt sind, und die nur noch ihre Geradlinigkeit aufgeben müssen, um die

Fischblasenform zu erreichen, die von der Spätgotik in den Fenstern der Martinskapelle verwandt wird.

Noch prächtiger, zu einem in seiner zartgliedrigen Differenzierung kaum noch übersehbaren Reichtum ist das Motiv der Rosen entwickelt. An der Südfassade des Querhauses enthält der große Kreis zwei um eine Mittelrosette geordnete Kränze kleiner Kreise, an der gegenüberliegenden Nordfassade entsendet die Mitte Radian, die durch Rundbogen verbunden sind. Das hier keimende Motiv der radialen Gliederung entwickelt die große Rose der Westfassade zu seinen letzten Möglichkeiten (Tafel 12). Von ihrer Mitte strahlen sich verbreiternde Spitzbogen aus wie von einer lichtspendenden Macht, werden aufgefangen von dem umschließenden Rund, vor das sich in einer vorderen Schicht abermals ein Kreis legt, der in einem freischwebenden Bogenkranz das Strahlenmotiv ausklingen läßt und durch kleine Rosetten mit dem umschließenden Quadrat verbunden ist.

Dieses Gebilde erhebt sich über den Zweck hinaus, als Fenster dem Mittelschiff Licht zu geben, und über die architektonische Aufgabe hinaus, der Westfront eine sammelnde Mitte zu sein, zum höchsten einem Kunstwerk überhaupt Möglichen: zum Symbol. Die Rose ist ein Zeichen für die Kirche, die geistige wie die steinerne, die ein gerundeter, in sich beschlossener, nach allen Seiten Licht und Kraft spendender Kosmos ist. Diese ideale Bedeutung stellt sich in einer unmöglich zu übertreffenden materiellen Vollendung dar. Kaum glaublich, daß die alle Stofflichkeit überwindenden Strahlen der Rose, daß die Leichtigkeit des sie umschwebenden Kranzes der dumpfen Schwere des Steines abgewonnen sind. Wo bleibt vor solchem Werk die zünftige Forderung der Heutigen nach Materialgerechtigkeit? Die Materie in geistige Wirkung verwandeln zu können, das war die begnadete Leistung dieser Gotiker.

Die Vergeistigung der steinernen Massen durch ihre Auflösung betraf in den bisher beschriebenen Teilen der Westfront nur das Maß- und Stabwerk, das als zweite Schicht vor die Mauer gelegt oder, wie die Rose, in seine Durchbrechung gespannt war. Der letzte Teil der Fassade aber, der Turm, mit dem in plötzlichem Bruch eine ganz neue Gestaltungsweise einsetzt, löst die Steinmasse selbst auf (Tafel 8 und 9). Schon das Langhaus hatte die schließende Masse getilgt und nur tragende Glieder errichtet. An Stelle der schließenden Wände waren farbige Glasbilder getreten, die immerhin den Raum noch, wenn auch nicht mehr statisch, so doch optisch schlossen. Auch Türme pflegen, zumindest in romanischer Zeit, umschlossene Räume zu sein, die durch ein schützendes



ABB. 7. STRASSBURG. KUPFERSTICH M. GREUTERS NACH DER ZEICHNUNG
DANIEL SPECKLINS VON 1587

Dach bedeckt sind. Der Straßburger Turm aber steht Wind und Wetter offen. Er ist von dem ersten Zweck eines Bauwerkes, einen Raum zu bilden, durchaus frei geworden, will nur noch ragendes Monument sein. Daß aber sein Körper offen ist und sich dem durchscheinenden Himmel vermählt, das gerade macht ihn so frei und so hoch.

Seinen unteren Teil bilden acht schlanke, durch Kehlen und Stäbe vielfach gegliederte Pfeiler, die sich erst in der Höhe zum Oktogon zusammenschließen und neben denen vier Treppentürmchen mit ihrer Windung den Blick zur Höhe schrauben. Der Helm nimmt das Motiv der Treppentürme auf. Von acht Seiten winden sich je sechs Türmchen übereinander, deren Treppen ineinander überleiten und den Turm bis zur höchsten Spitze ersteigbar machen. Ein ganzer Turmhelm also nur aus Treppen, die nach außen als Baldachine erscheinen und durch ihre Rücksprünge den Helm bis zur schlanken Spitze verjüngen.

Mit den Formen hat sich im Turm der Sinn des Baues gewandelt. Es ist kein Zufall, daß die Initiative für diesen Turmbau nicht mehr vom Bischof, sondern von der Bürgerschaft ausging. Der Turm, der über der Westfront in einer ihr fremden Formensprache und ohne auf die Symmetrie ihrer Anlage Rücksicht zu nehmen unvermittelt aufsteigt, ist nicht so sehr um des Münsters und seiner Vollendung willen errichtet worden, als um der Stadt ein Wahrzeichen und eine Krone zu geben. Während im zwölften und dreizehnten Jahr-

hundert der begeisterte Baueifer dem allenthalben begonnenen Neubau der Kathedralen selbst galt, überbieten sich zu Ende des Mittelalters die Städte in der Errichtung riesiger Türme, die dem neuen, von der Zunahme des Reichtums und der politischen Macht getragenen Selbstbewußtsein der Bürger einen monumentalen Ausdruck geben wollen. Straßburg hat in diesem Wettstreit gesiegt. Mit 142 Metern Höhe war sein Turm der höchste in Deutschland, bis er im vorigen Jahrhundert durch die Vollendung der Türme von Köln und Ulm übertroffen wurde. Die hier abgebildete alte Stadtansicht, in der die Größe des Münsterturmes und seine Herrschaft über die Häusermasse noch übersteigert wird, läßt erkennen, wie dieser Turm wirken soll: als ragender Gipfel, als weithin wirkendes Sinnbild der Stadt. Wer ihr einmal zugewandert ist und, wenn die Häuser noch unter dem Horizont liegen, den Turm aus der weiten Ebene schon jenseits des Rheines aufsteigen sieht, der versteht den Stolz der Stadt, die sich diesen Turm zum Wahrzeichen ihrer Macht und ihres Geltungswillens errichtet hat.

Solcher Repräsentationswille der Bürgerschaft, die doch eine rein weltliche Gemeinschaft ist, scheint mittelalterlicher Geisteshaltung und Lebensform zu widersprechen. Und doch ist die Grenze des Mittelalters zur Neuzeit noch nicht überschritten. Denn noch ist es kein profaner Bau, in dem sich die Stadt ein Monument errichtet, sondern die Kirche, die zum Wahrzeichen der Stadt erhöht ist. An dieser Westfront, die von anderthalb Jahrhunderten weit über die Absichten des ursprünglichen Planes hinaus zur Höhe getrieben wurde, haben, voneinander noch nicht geschieden, religiöse Hingabe und selbstbewußter Stolz geschaffen. Noch ist die Kirche das Gefäß für alle Lebensäußerungen und allen Schaffensdrang der Zeit, und die reichen Spenden, mit denen die Bürger diesen Bau möglich machten, galten ebenso dem Ruhm des Höchsten wie der eigenen Stadt. Indem sie Gott ehrten, setzten sie sich selbst ein unvergängliches, die Zeiten überdauerndes Denkmal. Nur diese uns Heutigen verlorene Einheit des geistigen Lebens, in der Frömmigkeit und religiöser Dienst sich mit dem Schöpfungswillen stolzer Geschlechter auf ein Ziel und in einem Werk vereinten, konnte die titanische Größe dieses Baues zeugen.



ABB. 8. DIE KRYPTA, BLICK NACH OSTEN

DIE BAUGESCHICHTE

AUS dem Jahre 728 kommt die erste Kunde von einer der Jungfrau Maria geweihten Bischofskirche in Straßburg. Wo sie gestanden hat, ist ungewiß. Erst der romanische Neubau, den Bischof Werinhar von Habsburg 1015 begann, erhob sich auf dem Platz des heutigen Münsters, demselben, auf dem zur Zeit der Römer wahrscheinlich das Forum lag. Von diesem romanischen Bau hat der heutige das Haupt der Krypta und den Grundriß bewahrt. Er steht durchweg auf den nur um einiges verstärkten Fundamenten seines Vorgängers. Dessen Ausmaße sind zu seiner Zeit nur von einem einzigen deutschen Bau, dem Dom zu Speyer, übertroffen worden. Bewundernswert ist der Wille zur Monumentalität, mit dem ein solches Werk einer Stadt gegeben wurde, deren Bewohner es bei weitem nicht zu füllen vermochten. Nach Westen reichte dieser Bau sogar noch weiter als der heutige. Er dehnte sich mit einer Vorhalle

bis zu dem römischen Stadttor, das in der Mitte der heutigen Krämergasse, genau in der Längsachse des Münsters lag und tief bis ins Mittelalter erhalten blieb.

Das romanische Münster stand etwa anderthalb Jahrhunderte. Da es keine Gewölbe, sondern wie alle Bauten des elften Jahrhunderts eine flache Holzdecke hatte, mußten ihm die fünf Brände, von denen die Chroniken berichten, schwere Schäden bringen. Der heutige, durchweg gewölbte Bau ersetzte ihn allmählich von Osten nach Westen fortschreitend, sodaß während des Chorbaues das Langhaus, und während des Langhausbaues die Westfassade stehen blieb. Der Neubau begann damit, die Krypta nach Westen zu verlängern. Ihr alter Ostteil wechselt in seinen Stützen zwischen Säule und Pfeiler, muldet Nischen in die Umfassungswände und hat ein Tonnengewölbe über dem mittleren, rudimentäre Kreuzgratgewölbe über den seitlichen Schiffen. Die vier neuen Westjoche zeigen Säulen mit Würfelkapitellen und einfachen Ecksporen an den Basen und sind mit Kreuzgratgewölben gedeckt (Abb. 8). Wohl zur selben Zeit, als man diese westlichen Joche anfügte, hat man in den östlichen den Säulen neue Kapitelle aufgesetzt, die mit dreisträhnigen, in Halbpalmetten endigenden Bändern reich skulpiert sind, und hat ebenso dekorierte Simse in die Seitenmauern eingefügt. Alle diese Formen zeugen dafür, daß die Verlängerung der Krypta in der Mitte des zwölften Jahrhunderts geschah (Abb. 9).

Ob nun an diese Unternehmung der Neubau der Ostteile unmittelbar anschloß, und wann er überhaupt begann, ist nicht ganz gewiß. Wir haben folgende Nachrichten: 1150 und 1176 brannte es im Münster. 1188 und 1196 berief der Bischof zur Schlichtung von Streitigkeiten Versammlungen in den Chor ein, die der Urkunde nach freilich ebensogut im alten wie im neuen Chor stattgefunden haben können. Da aber 1190 Bischof Heinrich in der dem Neubau gehörenden Andreaskapelle beigesetzt wird, deren Nordwand die Südwand der Apsis ist, kann die alte Apsis schon 1188 nicht mehr gestanden haben. In diesem Jahre muß vielmehr die neue fertig gewesen sein, und mit ihr auch die Vierung. Denn ohne diese wäre der Chor für die große Versammlung zu klein gewesen, deren Teilnehmergruppen die Urkunde aufzählt. Die Gleichzeitigkeit von Andreaskapelle, Apsis und Vierung wird auch durch die Gleichartigkeit ihrer Schmuckformen erwiesen (Tafel 26, Abb. 10 und 11). Die Kapitelle zeigen hier durchweg eine Vereinfachung des korinthischen Kapitells auf einen einzigen Kranz ungegliederter Blätter, zwischen denen gelochte Bänder hängen und aus denen diamantierte Volutenarme steigen. Ebenso entsprechen sich die Eckzierden der Säulenbasen. Aus dem einfachen Sporn, den sie in den West-

jochen der Krypta bildeten, haben sie sich hier zu Voluten entfaltet, deren innere Enden wie große Augen wirken und das Ganze einem Eulenkopf ähnlich machen. Die äußeren Volutenenden hängen wie Schwänze an diesem Kopf oder verbinden sich, wie an einigen der großen Vierungspfeiler, zu Flächen, die sich decken-



ABB. 9. KAPITELL IM OSTTEIL DER KRYPTA

artig über den ganzen unteren Wulst der Basis breiten. Alle diese Formen, die Blatt-Band-Kapitelle, die Eulenköpfe und die ihnen anhängenden Decken sind in S. Fides zu Schlettstadt vorgebildet. Diesem Bau hat, wie eine Inschrift sagt, Friedrich Rotbart nach seinem Sieg über die Mailänder, nach 1162 also, Glasfenster gestiftet. Wenn die Kirche damals Glasfenster hat aufnehmen können, war sie der Vollendung nahe. Deshalb sind die nur wenig weiter entwickelten Straßburger Formen um 1170 sehr wohl möglich. Wahrscheinlich hat also der Brand von 1176 die Veranlassung zum Neubau gegeben.

Neben der Sicherung dieser Datierung ergibt sich aus der Beziehung zu Schlettstadt die Tatsache, daß der Straßburger Chor seine Formensprache aus dem Elsaß selbst gewonnen hat. Für seine Bodenständigkeit spricht weiterhin, daß auch die einzige von den oben beschriebenen abweichende Form, die Zwillingsarkade, die den Westeingang zur Andreaskapelle bildet, das ganz allein dem Elsaß gehörende Doppelscheibenkapitell zeigt. Es trat hier um die Mitte des zwölften Jahrhunderts in Rosheim und Maursmünster auf. In dieser Arkade und den anschließenden westlichen, noch rippenlosen Jochen der Andreaskapelle ist also offenbar der nächst der Krypta älteste Teil des Münsters zu suchen.

Der neue Chor baut sich auf genau demselben Grundriß auf, den der früh-romanische gebildet hatte. Er nimmt keine der reicheren Formen auf, die sich mittlerweile anderwärts gebildet haben, wie Nebenchöre, Chorumgänge oder Kapellenkranz. Sein Meister hat also Fremdes nicht kennen gelernt oder hat



ABB. 10. EINGANG ZUR ANDREASKAPELLE

sich ihm verschlossen. Das alte Erbe aber steigert er mit schöpferischer Kraft zu monumentaler Großartigkeit und erweist sich der hohen Aufgabe durchaus gewachsen, die vornehmste, die Bischofskirche des Elsasses neu zu gestalten.

Dieses ersten Meisters Werk sind die Ostteile ohne Querhausflügel und Johanneskapelle. Die Annahme, daß die überkuppelte Vierung eine Zeit lang ohne seitlich stützende Anbauten gestanden habe, mag bedenklich erscheinen, ist aber nach dem Urteil des ehemaligen Münsterarchitekten Hell durchaus möglich, weil das Vierungsgewölbe dank seiner Steilheit nur einen ganz geringen Schub entwickelt.

Wenn dieser erste Meister das Münster hätte vollenden können, wäre es dem in allen wesentlichen Teilen einheitlich spätromanischen Wormser Dom ähnlich geworden, dessen Ostteile 1181 geweiht wurden und nicht nur in der allgemeinen Gestalt des Baukörpers, sondern auch in vielen Einzelheiten Beziehungen zum Straßburger Münster haben. In Straßburg aber zeigen schon die Flügel des Querhauses eine andere, von der des Chores abweichende Formen-



ABB. 11. 'ANDREASKAPELLE

sprache. Wann sie errichtet wurden, ist aus den überlieferten Nachrichten nicht zu erschließen. Die Urkunden setzen aus, bis aus dem Jahre 1252 die Stiftung des schon für den Gottesdienst im Langhaus bestimmten Frühaltares berichtet wird. Die Entstehungszeit der beiden Querschiffsflügel und der Johanneskapelle kann also nur durch Stilkritik erschlossen werden. Daß diese Teile nicht zur selben Zeit wie der Chor gebaut sind, beweist der abweichende Charakter ihrer konstruktiven und schmückenden Formen. Sie lassen ein unsicheres Tasten erkennen, geben immer mehr von ihrem spätromanisch elsässischen Charakter auf und nähern sich der französischen Gotik. Die mächtigen Widerlager, die sich von außen vor die Ecken und Seitenmitten legen, erinnern ebenso an das Münster zu Basel wie die kuppelartig aufgetriebenen Rippengewölbe des Nordflügels. Dessen Kapitelle geben die Bandgehänge der Chorkapitelle auf, zeigen die ungliederten Blätter des französischen frühgotischen Kelches, tragen aber an den Ecken mitunter noch nach spätromanischem Brauch Köpfe (Abb. 13). An den Basenecken hält sich der Eulenkopf, über den aber jetzt Palmetten gelegt sind.

Im Südflügel liegen die Formen zweier Bauperioden mit deutlich zu unterscheidenden Charakteren übereinander. Die unteren Teile zeigen noch schwere, rundbogig geschlossene Formen. Die Kapitelle in den Blendarkaden am Fuße der Westwand stammen vom französischen frühgotischen Kelch ab, gliedern aber dessen schlicht massige Blätter zum Teil schon wieder als Palmetten (Abb. 14). Um die Gewölberippen zu tragen, steigen an jeder Wand je ein starker und zwei schwächere Dienste in einem Abstand von reichlich zwei Handbreiten auf. Aber sie erreichen das Gewölbe nicht, brechen mitten im Lauf ab, um ihre Aufgabe an schlankere, gebündelte Dienste abzutreten, die an der Südwand unvermittelt über ihren Vorgängern ansetzen, an der Ost- und Westwand aber aus Konsolen steigen (Abb. 12). Die Höhe dieser Konsolen zeigt, wie hoch die Mauern gekommen waren, als ein neuer Meister die Änderung der Konstruktion durchsetzte. An der Ostwand nämlich sitzt die Konsole nur wenig über der Höhe der niedrigen Eingangsarkade zur Andreaskapelle, jenes nächst der Krypta offenbar ältesten Stückes der Ostteile. Die Westwand dagegen war schon über den Scheitel der hohen, sich gegen das Langhaus öffnenden Arkade gediehen, deren Schmuckformen denen des Chores noch nahe stehen. Hier sitzt deshalb die Konsole unmittelbar unter dem Gewölbe. An der Südwand tritt der Planwechsel in halber Höhe ein. Ihr Portal gehört also, was die Architektur anlangt, durchaus noch in die ältere Phase. Seine Kapitelle entsprechen denn auch genau den beschriebenen Kelchen mit Palmettenblättern in den Blendarkaden der Westwand, und in seiner Zwillingsarkade erscheint zum letztenmal ein bodenständiges, altes elsässisch-burgundisches Motiv, das am Münster schon einmal, an der Westarkade der Andreaskapelle aufgetreten war.

Ausschlaggebend für die Beurteilung des Planwechsels ist die Tatsache, daß die Konsolen, auf denen an der West- und Ostwand die jüngeren Dienste sitzen, von Figuren getragen und gestemmt werden, die stilistisch mit denen des Gerichtspfeilers übereinstimmen. Dieser Pfeiler, die Mittelstütze der vier Joche, in die sich der Querhausflügel teilt, ist nicht wie der entsprechende des Nordflügels ein massiger, ungegliederter Rundpfeiler, sondern hat seine Masse aufgelöst. Um einen achteckigen Kern steigen vier starke und vier schwächere Dienste auf. In die letzteren sind die Darsteller des Jüngsten Gerichtes mit Sockeln und Baldachinen eingefügt. Die Dienste stehen nicht im Verbande mit dem Kern, können ihm also nachträglich eingefügt sein, ohne daß eine zeitliche Differenz wahrscheinlich wäre.

Der Bau des Südflügels dürfte sich also etwa so abgespielt haben: Noch

vor dem Chorbau ist die Westwand der Andreaskapelle errichtet worden. Mit dem Chorbau zusammen entstand dieser gegenüber die gegen das Langhaus geöffnete Arkade. Nach einer Unterbrechung, während deren man den Nordflügel baute, führt ein Meister, der mit dem des Nordflügels nicht identisch ist, seiner Formsprache aber noch nahesteht, die Südwand mit dem Zwillingsportalauf, baut den Rest der Westwand bis zur Höhe der Langhausarkade und legt vor diese Wände die schweren Dienste. Mitten im Bau tritt dann ein Planwechsel ein. Ein neuer, in Frankreich geschulter und durch nichts mit der elsässischen Tradition verbundener Meister läßt die alten, schweren Dienste

rücksichtslos aufhören, setzt über ihnen oder auf Konsolen neue, schlankere an, führt das Wunderwerk des Gerichtspfeilers auf und schließt den Raum mit Gewölben, deren Konstruktion und Birnstabrippen ihn als Kenner der gotischen Technik erweisen und gegenüber den kuppelig gebusten des Nordflügels einen bedeutenden Fortschritt zeigen. Die Ostwand, die einzige, an der ihm noch viel zu tun übrig blieb, löst er durch eine in drei Spitzbögen geteilte, aber rundbogig



ABB. 12. WESTWAND DES SÜDLICHEN QUERSCHIFFSFLÜGELS
MIT BLICK INS SÜDLICHE SEITENSCHIFF



ABB. 13. KAPITELL IM NORDFLÜGEL DES QUERSCHIFFS

geschlossene Blendarkade auf. Diese Tat zeigt ihn ebenso als Gegner der schweren und geschlossenen Massen, die bisher die Ostteile bestimmten, wie die Auflösung des Mittelpfeilers.

Soweit scheint also die Baugeschichte durchaus klar zu liegen. Nun aber das Merkwürdige: Der figürliche Schmuck des Südportals,

dessen architektonische Formen ohne Zweifel der älteren Phase angehören, zeigt unverkennbar den Stil der Figuren am Gerichtspfeiler. Der jüngere Meister oder die jüngere Werkstatt ist also schon im architektonischen Werk der älteren, die selbst keine Skulpturen gearbeitet hat, mit der Schaffung des plastischen Schmuckes betraut gewesen. Denn wenn auch Ecclesia und Synagoge, die neben dem Südportal stehen, und der Salomo, der zwischen den beiden Arkaden sitzt, nachträglich angefügt sein können, so ist es doch nicht eben wahrscheinlich, daß der jüngere gotische Meister die eben vollendeten Bogenfelder des älteren herausgebrochen und durch seine eigenen ersetzt hat. Vielmehr wird man annehmen müssen, daß der jüngere Meister eine Weile als Bildhauer unter dem älteren Architekten gearbeitet hat, bis man ihm die Ausführung auch der architektonischen Arbeiten übertrug, sei es infolge des Todes oder Abganges des alten, sei es, weil die Bauherren diesem ihr Vertrauen entzogen und sich für den Übergang zu dem zeitgemäßen Stil der Jüngeren entschlossen.

Der jüngeren Werkstatt gehört auch die Ostwand der Johanneskapelle, an der als Konsolenträger eine den Konsolfiguren im südlichen Querhausflügel nah verwandte Gestalt erscheint. Im übrigen zeigt die Johanneskapelle einen eigenen, sonst im Münster nicht vorkommenden Stil. Sie hat altertümlich polygonale Rippen auf echt französischen Kelchknospenkapitellen.

Nach diesen Feststellungen dürfte die relative Chronologie der beiden Querschiffsflügel geklärt sein. Für die absolute ist das Jahr 1188, das den Gebrauch

des Chores erwähnt, der terminus post quem. Weiter sagt der Indulgenzbrief eines Bischofs Konrad: daß das Münster mit großem Aufwand von Kosten und Arbeit zu schönerem Stande wieder aufgebaut werde, sei jedem bekannt, der den Platz besuche. Da die Kosten aber die Kräfte der Städter überstiegen, bitte er um nachdrückliche Unterstützung durch die Geistlichkeit seiner Diözese. Dies sei die erste Bitte.

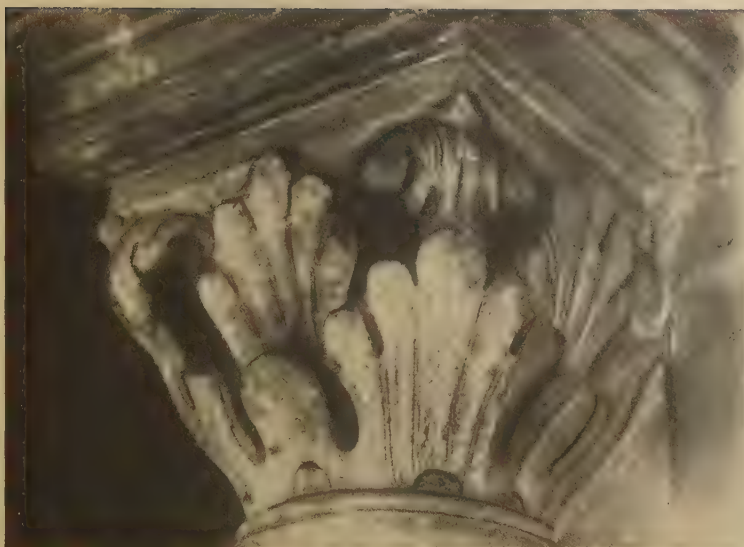


ABB. 14. KAPITELL IN DEN WESTLICHEN BLENDARKADEN
DES SÜDFLÜGELS

Leider aber ist nicht sicher, von welchem Bischof Konrad der Brief stammt. Der dritte scheidet aus, da er erst zu Ende des dreizehnten Jahrhunderts regierte, die Schrift aber Charaktere des zwölften zeigt. Stammte er vom ersten, der von 1179—80 im Amt war, so bezöge er sich auf den Chorbau. Wahrscheinlicher ist es, daß er dem zweiten gehört (1190—1202), weil dieser den im Brief vorkommenden Ausdruck »humilis minister« auch sonst wiederholt gebraucht. Zu dieser Annahme paßt auch der stolze Hinweis auf das, was vom Neubau schon zu sehen sei. Der Brief dürfte also wohl der Geldbeschaffung für den Bau der Querschiffsflügel gegolten haben, deren Beginn danach in die Zeit um 1200 fiel und sich unmittelbar an den Chorbau angeschlossen.

Eine Bestätigung dieser Annahme erbringen die Kapitellformen. Die Entwicklung des gotischen Kelchkapitells beginnt in Frankreich, von burgundisch-zisterziensischen Vorläufern abgesehen, um 1190 mit ungegliederten, zungenförmigen und an der Spitze zu einer Knolle eingerollten Blättern. Diese Blätter differenzieren und naturalisieren sich dann schrittweise. Zunächst wird die Knolle zur Knospe. Dann werden auf das abstrakte Zungenblatt kleinere, zuerst typische, später individuell-naturalistische Blätter aufgelegt (Abb. 15), bis endlich die Knospe sich entfaltet und ihr natürliches Laub an Stelle der Zungenblätter in Büscheln aus dem Kelch wächst (Abb. 16).

Die Kapitelle der ersten am Südflügel tätigen Werkstatt stehen der frühesten



ABB. 15. KAPITELL IN DEN ÖSTLICHEN
BLENDARKADEN DES SÜDFLÜGELS

Stufe des gotischen Kelches noch nahe. Die Entfaltung der Knolle zur Knospe über noch abstrakten Kelchblättern zeigen sodann die Johanneskapelle und die untere Zone des Gerichtspfeilers. Seine obere Zone aber und die dem Meister dieses Pfeilers gehörenden Kapitele in den Blendarkaden der Ostwand lassen vor den zur Knospe aufsteigenden Blättern naturhafte Zweige mit Blättern wachsen, die sich, aus der abstrakten Regelmäßigkeit der älteren Formen gelöst, in freiem Spiel entfalten. Solche Kapitele zeigt auch der

Bischofsgang des Magdeburger Doms, der 1215 fertig gewesen sein muß, weil in diesem Jahre der Erzbischof eine Versammlung »in superiori porticu maioris ecclesiae« — das ist der Bischofsgang — abhält. Hier stehen sie offensichtlich als französischer Import zwischen Kelchblockkapitellen der deutschen Spätromanik. In Frankreich kommen sie z. B. in der Kathedrale zu Chartres vor, die 1194 begonnen wurde und, von gewaltiger Begeisterung für den Bau gefördert, 1220 schon Gewölbe besaß. Nach Chartres weisen nun auch noch andere Formen der jüngeren Südflügel-Werkstatt. Die Achteck-Gestalt des Mittelpfeilers mit vorgelegten Diensten kennt auch Chartres. Und wichtiger: Die Skulpturen dieses Flügels sind ohne Zweifel Abkömmlinge der Chartreser Querhausstatuen. Ihr Meister, der, nach diesen Analogien zu schließen, wahrscheinlich auch der Architekt des Südflügels gewesen ist, wird also in den ersten zwei Jahrzehnten des dreizehnten Jahrhunderts in Chartres die für seinen Stil entscheidenden Eindrücke gewonnen haben und spätestens seit 1220 in Straßburg tätig gewesen sein.

Für diese Ansetzung spricht auch das Verhältnis seiner Skulpturen zu den anderen Bildwerken des frühen dreizehnten Jahrhunderts, über das später zu reden sein wird, und sie erscheint als notwendig auch in Anbetracht der Entstehungszeit der auf die Querschiffsanlage folgenden Bauteile der östlichen Joche des Langhauses. Für deren Ansetzung sind die Nachrichten maßgebend, die 1252 und 1263 den Frühaltar und 1264 den Marienaltar erwähnen. Beide standen unter dem Lettner, von dem eine Nachricht aus dem Jahre 1261 spricht.

In den genannten Jahren muß also im Langhaus Gottesdienst abgehalten worden sein. Dazu konnte nun freilich sowohl das alte, romanische, während des Neubaus der Ostteile zweifellos stehen gebliebene Langhaus dienen, wie auch das neue, gotische. Da aber aus dem Jahre 1275 die Schließung der letzten Gewölbe und aus 1276 die Grundsteinle-

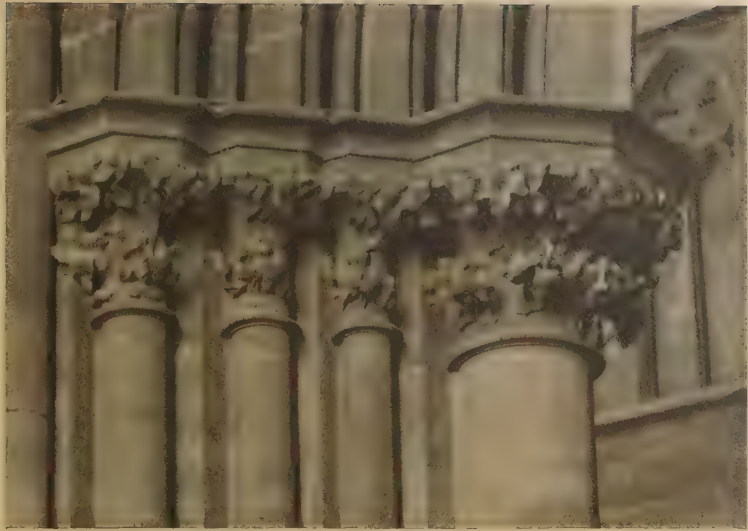


ABB. 16. KAPITELL EINES HOCHSCHIFFS-PFEILERS

gung der Westfassade berichtet wird, und da die Zeit von 1264 bis 1275 zu kurz für den Bau des ganzen Langhauses ist, müssen in den Jahren 1252 bis 1264 die östlichen Joche des neuen Langhauses, die sich, wie noch zu zeigen sein wird, von den westlichen in mehreren Einzelheiten unterscheiden, schon fertig gewesen sein. Ihre Bauzeit wird also etwa zwischen 1235 und 1250 liegen, und diese Datierung führt wiederum zur Ansetzung des südlichen Querhausflügels in die beiden Jahrzehnte um 1220.

Daß aber südliches Querschiff und Langhaus dicht aneinander anschließen, wird durch die Übereinstimmung der Basis des Gerichtspfeilers mit den Basen der Bündelpfeiler im Langhaus erwiesen. Hier wie dort ruhen die Dienste auf flachen Wülsten, die, gleichsam breitgedrückt, über die Sockel überstehen. Zwischen diesen Überständen und der Sockelfläche vermitteln in beiden Fällen Blätter oder kleine Figuren.

Die Langhaus-Werkstatt hat also Formen, wahrscheinlich auch ausführende Kräfte, von der jüngeren Werkstatt des südlichen Querhausflügels übernommen. Die Meister aber müssen gewechselt haben, denn im übrigen bringt das Langhaus durchweg andere Formen.

Für die verschiedenen Bauperioden der Ostteile ergeben sich nunmehr folgende Daten: 1176 bis spätestens 1188 Apsis und Vierung, bis spätestens 1190 Andreaskapelle. Um 1200 nördlicher Querhausflügel. Um 1210 bis 1230 oder 1235 Südflügel, bis etwa 1225 unter der Leitung des älteren Meisters,

von da ab unter der des jüngeren, der spätestens seit 1220 schon als Bildhauer tätig war. Ebenfalls um 1220 Johanneskapelle.

An Stelle der Chartreser Frühgotik, die am Südflügel erscheint, vertritt der Erbauer der östlichen Langhausjoche die reife Hochgotik, die er offenbar an dem Neubau des Langhauses von S. Denis kennen gelernt hat. Von dort hat er wohl die Auflösung der äußeren Triforiumswand in Glasfenster, das Maßwerk der Hochschiffsfenster mit dem ungewöhnlich gedoppelten Rundstab am Mittelpfeiler, die Blendarkatur der Seitenschiffe und die Gestalt der Pfeiler übernommen. Aber nicht nur in der oben beschriebenen Proportionierung des Ganzen, in der Raumbildung und in der Gestaltung des Strebewerks zeigt er sich selbständig, auch in Einzelheiten, wie in der Ersetzung des in S. Denis noch üblichen Rundstabes durch den Birnstab an Diensten und Rippen bildet er das Vorbild selbständig weiter. Daß der 1231 begonnene Neubau von S. Denis schon um 1235, zu einer Zeit also, da er noch bei weitem nicht vollendet gewesen sein kann, auf Straßburg gewirkt hat, braucht nicht zu befremden, weil ein Mann vom künstlerischen Range des Straßburger Langhausmeisters in der Bauhütte von S. Denis nicht als Handwerker beschäftigt gewesen sein wird, sondern in die Pläne Einblick gehabt haben oder gar an ihrer Ausarbeitung beteiligt gewesen sein wird. Das Verhältnis dieses Straßburger Meisters zu der Bauhütte von S. Denis wird ein ähnliches gewesen sein, wie das des Meisters Gerhard, der den Kölner Domchor baute, zu der von Amiens. Auch Gerhard kannte die Pläne von Amiens, denn er führte in Köln Baugedanken aus, die Amiens noch nicht verwirklicht hatte.

Von dem Werk dieses ersten Langhausmeisters, den schon 1252 dem Gottesdienst übergebenen drei Ostjochen, unterscheiden sich die vier westlichen in einigen Einzelheiten. So sind in den Ostjochen die Zwickel der Triforiums-Arkaden, in den Westjochen aber die der Seitenschiffs-Arkatur mit Reliefs gefüllt. Auch in den Fialen des Strebewerks treten Änderungen ein. In allem Wesentlichen aber ist das Langhaus einheitlich. Im Jahre 1275 wurden seine letzten Gewölbe geschlossen. Damals fehlte ihm nur noch ein Teil seiner Glasfenster. Die des nördlichen Seitenschiffes, die Bilder der deutschen Könige, werden schon vollendet gewesen sein, weil ihr Stil in die Zeit um 1260 weist und weil Rudolf von Habsburg, dessen Krönung 1273 das Interregnum beendete, noch nicht in dieser Reihe, sondern erst an der Westfassade erscheint. Die Hochschiffsfenster dagegen zeigen den Stil des frühen vierzehnten Jahrhunderts, sind also nach 1298, dem Jahre eines unheilvollen Brandes, erneuert oder überhaupt erst begonnen worden.

Schon fünf Monate nach der Vollendung der Langhausgewölbe wird der Grundstein zum Fundament der Westfassade gelegt, und 1277 wird das aufgehende Mauerwerk begonnen. Über das Fortschreiten des Baues sind keine Nachrichten erhalten, erst aus dem Jahre 1365 wird die Vollendung bis zur Plattform gemeldet. Eines wenigstens ist aus diesen spärlichen Nachrichten mit Sicherheit zu schließen: Die Westfront kann nicht eines einzigen Meisters Werk sein. Schon die Verschiedenheit der Formen legte ja die Annahme verschiedener Planungen nahe, und tatsächlich sind im Frauenhaus, wo die Münsterbaumeister vom späten Mittelalter bis auf den heutigen Tag ihre Amtsstätte hatten, mehrere Pergamentrisse erhalten, die den Wechsel der Absichten erkennen lassen. Der offenbar älteste Riß A hat noch die klare, ruhige Gliederung des Langhauses. Horizontale und Vertikale sind gleichberechtigt, das Maßwerk ist aber schon weiter differenziert als das des Langhauses. Im allgemeinen ist dieser Plan der Südfassade von Notre Dame in Paris verwandt. Zur Ausführung ist von ihm nichts gekommen. Man ließ ihn fallen zugunsten des nicht nur moderneren, sondern auch an Gestaltungskraft überlegenen Risses B. Hier triumphiert die Vertikale. Wo noch Horizontalen auftreten, werden sie von den steilen Schrägen der Wimperge durchbrochen. Die Portale sind schmaler geworden. Das Motiv ihrer hohen Wimperge wiederholt sich in der Wimpergereihe unter der Rose, wohin der erste Entwurf ein Gesims hatte legen wollen. Der Hauptträger des Vertikalismus aber und ein in diesem Plan zum ersten Mal ausgesprochener schöpferischer Gedanke ist das Stabwerk, das vor der Fassade aufsteigt wie die Saitenbespannung eines Instrumentes. Über dem Rosengeschoß schießt eine Galerie spitzer Fialen auf. Die Türme verjüngen sich über dem dritten Geschoß zu Achtecken, denen, nochmals stark verjüngt, die schlanken Krönungen entspringen. Wie hier die Massen immer leichter und freier werden, wie sich dabei die Formen, ihrem wachsenden Abstand vom Auge entsprechend, von der Kleinteiligkeit des Untergeschosses zur Gliederung in immer größere Flächen wandeln, wie in der Variation aller Teile der Sinn des Ganzen wiederklingt, dieses gewaltige Strömen zur Höhe, in dem sich der Sieg des Geistes über die Materie symbolisiert — das alles macht diesen Plan zu einem beispiellosen Dokument nicht nur der gotischen Baukunst. Wäre die Ausführung ihm gefolgt, — dieser Fassade wäre Ebenbürtiges kaum aus ihrer Zeit und wenig aus allen Zeiten zur Seite zu stellen.

Der Vergleich zwischen Plan und Bau aber zeigt, daß schon der obere Abschluß des unteren Geschosses den Entwurf verläßt. Mit der Frage, wann das

geschah, verbindet sich die andere: Wo beginnt und wo endet Meister Erwins Anteil an der Fassade, die ja angesichts der Länge ihrer Bauzeit nicht, wie die mythenfreudige Vergangenheit wollte, durchweg von ihm errichtet sein kann.

Der Bau gibt nur einen Anhalt zur Datierung: 1298 ergriff ein Feuer die Gerüste und drang bis ins Langhaus vor. Von diesem Brande sind aber Spuren nur in der mittleren Turmhalle zu finden. In diesem Jahre waren also die Seitenteile noch nicht weit über die Fundamente hinaus gediehen, ja vielleicht stand sogar noch der alte, romanische Südturm, weil ja doch das Geläute einen Platz haben mußte.

Über Erwin selbst ist folgendes bekannt: In einem Vertrag von 1284 wird er als Werkmeister genannt, 1293 kommt sein Name in einer Verkaufsurkunde vor. Die 1682 abgebrochene Marienkapelle zwischen Kanzel und Lettner (Abb. 3) hat die Inschrift getragen: »1316 aedificavit hoc opus magister Erwin«. Der Hauptteil dieser Inschrift ist auf einem Stein in der Sammlung des Münsterbauamtes erhalten. Weiter meldet ein Grabstein im Leichhöfl des Münsters den Tod Husas, der Frau Erwins, aus dem Jahre 1316, den Erwins selbst aus 1318 und den seines Sohnes Johannes aus 1339. Erwin führt hier den Titel »gubernator fabrice ecclesie«, Johannes wird »magister operis« genannt. In Niederhaslach steht der Grabstein eines 1329 gestorbenen »Filii Erwini magistri«. Endlich berichten Chronisten des 16. und 17. Jahrhunderts, am Mittelportal des Münsters habe folgende Inschrift gestanden: »Anno domini 1277... hoc gloriosum opus inchoavit magister Erwinus de Steinbach«. Gerade diese Worte aber, die Erwins Ruhm begründet haben, können nur aufgemalt gewesen sein und deshalb kaum aus der Erbauungszeit stammen. Deshalb darf auch der nur hier vorkommende Beiname »von Steinbach« nicht als gesichert gelten. Er mag immerhin aus einer richtigen Tradition stammen, ohne daß sich freilich entscheiden ließe, welcher der vielen Orte Namens Steinbach gemeint sei.

Mit der Einschätzung dieser Inschrift stieg und fiel der Ruhm Erwins. Die romantische Begeisterung früherer Zeiten feierte ihn als Erbauer der ganzen Westfassade, ja des ganzen Münsters. Die der Heldenverehrung abholde Kritik des vorigen Jahrhunderts dagegen erniedrigte ihn zu einem der Meister, die den großen Gedanken des Entwurfs nicht mehr verstanden und ihn mit mancherlei Verderbungen, mehr schlecht als recht zur Ausführung brachten. Solch überkritische Kritik ist nicht weniger bedenklich als der frühere Heroenkult. Denn kann es ein Zufall sein, daß die Legendenbildung sich unter den vielen am



ABB. 17. NICHT ZUR AUSFÜHRUNG GELANGTER ERSTER ENTWURF ZUR WESTFASSADE
 SOGEN. »RISS A« IM FRAUENHAUS

Bau Tätigen gerade dieses Meisters Erwin bemächtigte? Nicht nur der Grabstein Erwins selbst spricht dagegen, auch die Tatsache, daß der Baumeister der Niederhaslacher Kirche als »Sohn Erwins, des einstigen Baumeisters der Straßburger Kirche« bezeichnet wird, bezeugt dessen Berühmtheit schon unter den Zeitgenossen ebenso, wie die Vererbung des Amtes auf seinen Sohn Johannes.

Eine Kombination seiner Lebensdaten mit der Baugeschichte ergibt klar seinen Anteil am Bau: 1284 wird er als *magister operis* erwähnt, 1318 als *gubernator fabrice* begraben. Die Verschiedenheit der Titel kann Willkür sein oder auf eine Erweiterung seines Amtsbereiches deuten. 1277 ist die Westfront begonnen, zur Zeit des Brandes von 1298 stand aber erst das untere Geschoß des Mittelblocks. Die Ausführung beginnt den Entwurf erst mit den Galerien zu verlassen, die zwischen das erste und zweite Geschoß eingeschoben sind und die kaum vor 1320 gebaut sein können, weil nach dem großen Brande sicherlich alle Kräfte und Mittel zur Ausbesserung der Schäden gebraucht wurden, und weil der Reichtum des Untergeschosses an feingliedriger Dekoration seine Ausführung sehr verlangsamt haben muß. Was liegt also näher als der Schluß: Erwin ist der Autor des Entwurfs. Er führt ihn mit geringen, das Wesentliche der Konzeption nicht berührenden Änderungen bis vor das Ende des Untergeschosses aus. Nach seinem Tode vereinfachen und vergrößern seine Nachfolger, deren erster sein Sohn Johannes ist, die Ausführung des Entwurfs, mißverstehen den Grundgedanken des allgewaltigen Vertikalismus und bringen mit der Rückkehr zu der üblichen Geschoßteilung, die auch schon der Riß A beabsichtigt hatte, den Allerweltsgeschmack wieder zur Geltung. Epigonen vollenden mit ihren bescheideneren Fähigkeiten das Werk des großen Ahnen.

Langsam und schwunglos bauen sie weiter. 1365 hat der Nordturm, schon früher der Südturm die Höhe der Plattform erreicht. 1384 wird das Münster wieder von einem Brande heimgesucht, dessen Spuren im dritten Geschoß an den Innenseiten von Nord- und Südturm noch zu sehen sind. Der Zwischenbau muß also nach 1384 entstanden sein, aber vor 1399, denn in diesem Jahre wurde mit dem Turmbau über der Plattform begonnen. Auf die letzten Jahrzehnte des vierzehnten Jahrhunderts weist auch der Stil eines Entwurfes für den Skulpturenschmuck dieses Zwischenbaues. Seine Einschiebung, die wohl ein Gedanke des 1383 und 1385 erwähnten Meisters Michael von Freiburg ist, bedeutet die grundsätzliche Abwendung von den Absichten Erwins. Ein Plan im Frauenhaus deutet den Sinn dieses Zwischenbaues: Er sollte über der Mitte eine turmartige Krönung tragen. Bei dieser Lösung wäre die

Beschränkung auf eine zentrale Krönung ebenso wichtig für die Wirkung des Ganzen gewesen wie die geringe Höhe dieses Aufsatzes, der den Eindruck des über die ganze Breite gezogenen Horizontalschlusses der Plattform nicht hätte aufheben können. Die ganze Westfront wäre dann nicht, wie Erwin es wollte, als steigender Gliederbau, sondern als gelagerte Masse empfunden worden.

Die spätere Einschiebung eines Mittelstückes zwischen zwei Türme kommt in Norddeutschland, z. B. in Braunschweig, wiederholt vor. Es geht auch nicht an, diese Einschiebung und damit den eintürmigen Plan als sinnlose Verballhornung des alten Entwurfes schlechthin zu verurteilen. Aus ihrer Zeit ist diese Änderung durchaus zu verstehen. Sie ist eine der Reaktionen auf den unbeschränkten Vertikalismus der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts. Wie in der Plastik die Gestalt, die um 1330 unmäßig gereckt und ihrer natürlichen Fülle beraubt worden war, um eine sie durchlaufende, über sie hinaus zur Höhe weisende Durchschwingung darzustellen, um 1360 wieder Breite und Schwere bekommt, wieder füllig in den Hüften ruht und von horizontalen, sie beckenartig unterfangenden Gewandungen bestimmt ist, so sucht auch die Architektur wieder den Eindruck des Schweren und Gelagerten.

Der Zwischenbau in der Westfront wirkt deshalb so widersinnig, weil er Fragment geblieben ist und der sinngebenden Krönung entbehrt. Bevor diese ausgeführt wurde, ist in Straßburg die Stimmung umgeschlagen. Man fand sich wieder zur ursprünglichen Auffassung vom Sinn der Fassade zurück, entschied sich für den Vertikalismus und nahm den Gedanken einer steilen und hoch ragenden Krönung wieder auf. Ihn auszuführen berief man den zu seiner Zeit berühmtesten Architekten, Ulrich von Ensingen, der den riesenhaften Turm des Ulmer Münsters wie den der Frauenkirche in Eßlingen begonnen hatte und sogar am Mailänder Dom tätig war. Er fand ein scheinbar unlösliches Problem vor. Erwins Plan, die Fassade in sinnvollem Wachstum zu zwei Türmen aufsteigen zu lassen, war durch die schwer auf dem Bau liegende Horizontale der Plattform über dem dritten Geschoß unwiederbringlich zerstört. Diesen Bau organisch und symmetrisch weiter in die Höhe zu entwickeln, war unmöglich. In rücksichtsloser Kühnheit bricht deshalb Ulrich mit der Architektur der Westfront, überträgt die in Ulm von Anfang an geplante Eintürmigkeit auf Straßburg und führt einen dem Ulmer Turm verwandten, nur schlankeren, aber durch nichts mit dem Unterbau vermittelten Turm auf der Nordseite hoch. Er gibt damit von den ursprünglichen Absichten die Symmetrie auf, rettet aber den Vertikalismus. Seine Lösung wäre in der regeltreuen Strenge

der frühen Gotik unmöglich gewesen und zeigt ihn als einen der freiesten und gestaltungskräftigsten Schöpfer der Spätgotik, die den Reiz gerade des Überraschenden, Irrationalen und deshalb auch des Asymmetrischen sucht.

1399 hatte Ulrich den Straßburger Turm begonnen, nachdem 1395 die Bürgerschaft dem Bischof die Mitbestimmung des Baues genommen und die bisherigen Bauführer abgesetzt hatte. Als das Gewölbe des Oktogons geschlossen werden soll, entspricht seine Höhe immer noch nicht den stolzen Erwartungen, die man auf den Turmbau setzte. Die Gewölbeanfänger werden nicht fortgesetzt und dem Oktogon wird noch ein reichliches Viertel der erreichten Höhe aufgestockt. Über dieser Arbeit stirbt Ulrich. Keinen seiner Türme, weder die von Ulm und Eßlingen, noch den von Straßburg, durfte er vollendet sehen. Auf das Gutachten einer Kommission auswärtiger Meister wird nicht Ulrichs Sohn Matthias, sondern der Kölner Johannes Hültz berufen, der an Stelle des von Ulrich geplanten Helmes die originelle Treppenpyramide 1439 vollendet.

So ist die Fassade durchaus anders geworden, als Erwin sie gewollt hatte. Sie ist nicht das Denkmal eines einzigen genialen Geistes, aber sie ist ein Denkmal der Zeiten und des Wechsels ihrer Gedanken geworden. Und vielleicht vermag mehr als das Vollendete das Ringen um die Vollendung mit den Spuren des Widerstreits der Ideen, ihrer Zweifel und Irrungen, das doch schließlich von einem stolzen Ende gekrönt wird, wie ein gewaltiges Drama zu ergreifen.

Während noch an der Westfassade gebaut wurde, begann man schon das Langhaus zu erweitern, um den Kultus durch die Aufstellung neuer Altäre zu bereichern. In den Jahren von 1331 bis 1349 wurde die Katharinenkapelle vor das Ostende des südlichen Seitenschiffes gelegt. Ihr Gegenstück erhielt sie 1520 mit der Martinskapelle am Nordschiff. Das Aufbrechen der Seitenwände durch diese Anbauten läßt den anfangs fest eingedämmten West-Ost-Fluß des Langhauses schon vor seiner Mündung ins Querhaus in die Breite verströmen. Die Gewölberippen der neuen Kapellen, die nicht mehr straff und eindeutig gerichtet, sondern mit immer wechselnden Richtungen verflochten und verschlungen sind, bezeichnen die neuen Wege, die der Blick jetzt nehmen soll. Während ihm bisher die Bahn nach Osten klar vorgeschrieben war, darf er jetzt nach den Seiten ausschweifen und an den Überschneidungen der Pfeiler und Bögen sich erfreuen. Diese Verunklärung des Baues durch die Bereicherung perspektivischer Möglichkeiten ist ein typisch spätgotischer Reiz.

Eine dritte Kapelle ist dem hl. Laurentius geweiht. Jakob von Landshut baute sie von 1495 bis 1505 zwischen die Eckstreben des nördlichen Querhaus-

flügels ein. Diese Kapelle tut den letzten Schritt auf dem Wege der Gotik zur Entmaterialisierung, zur Entschwerung des Steines. Die Paradoxie ist erreicht, daß die Mauer nicht mehr trägt, sondern hängt. Der große Baldachin, der die Figurengruppe auf dem Türsturz überfängt, ist gefaltet wie ein Vorhang. Der von ihm umschlossene Raum wirkt wie das Innere eines Zeltes, von dessen Tuch die Zipfel zur Balustrade hochgerafft sind. Die einander durchdringenden Rahmen dieser drei Öffnungen bilden nicht mehr den steigenden, konkav schwingenden, sozusagen aktiven Spitzbogen der frühen und hohen Gotik, sondern den konvexen, der wie hängend wirkt, nicht mehr aus eigener Kraft zur Höhe strebt, sondern passiv in ihr gehalten wird. Man meint, diese Gehänge müßten herabfallen, wenn sie von der Balustrade gelöst würden, an die sie geknüpft zu sein scheinen. Diese Form macht das Ermatten der gotischen Bewegungsenergien sinnfällig. Nicht zufällig wird in eben dieser Zeit an anderen Domen der Weiterbau der Türme eingestellt. So in Regensburg 1524 und in Ulm 1527. Der türmende Höhenwille der Gotik ist erschöpft. Sie gibt einem neuen, die klassische Antike wieder erweckenden Stil den Weg frei.

Die folgenden Jahrhunderte sind über das Münster hingegangen, ohne ihm wesentliche Veränderungen zu bringen. So bleibt es ein Denkmal des gotischen Stiles, den es von seinem ersten Keimen bis zur letzten Auflösung darstellt, und erst die Rückkehr zu gotischen Formen, die der nach dem Versiegen des Barocks einsetzende romantische Historismus mit sich brachte, hat dem Münster neue Anbauten gegeben. Es sind die Schranken vor der Nord- und Südseite. Hier hatte sich im Laufe der Zeit eine Menge von Verkaufsbuden angesiedelt, deren erste schon der Stich Hollars in Abb. 2 zeigt. Trotz ihrer profanen Bestimmung konnten sie der Wirkung des Münsters, das aus ihrer Winzigkeit um so mächtiger aufstieg, nur dienen, wie ja überhaupt eine aus dicht um sie gedrängter Häuserschar heraussteigende Kirche viel höher und gewaltiger wirkt, als eine auf allen Seiten paradierend freigelegte. Im achtzehnten Jahrhundert aber mehrten sich die Beschwerden über die Buden. Der Rat ließ die der Stadt gehörenden abreißen, während der Rest infolge des hartnäckigen Widerstandes der Besitzer stehen blieb und — ein kümmerlicher Kompromiß — 1772 hinter den hohen Schranken verborgen wurde, deren neugotische Formen eines der ersten Beispiele imitierender Bauweise sind. Die Buden sind mittlerweile verschwunden, nur an der Südseite steht an ihrer Stelle die Werkhütte. Zum mindesten an der Nordseite aber wird nun durch nichts mehr die Erhaltung der Schranke gerechtfertigt, die als sinnlose Kulisse den Fuß des Münsters verbirgt

und die für die Betrachtung so notwendige klare Erfassung seines Aufbaues verhindert. Die Achtung vor dem geschichtlich Gewordenen sollte doch nicht einer Anlage zugute kommen, die schon als verfehlte Kompromißlösung entstanden ist, heute aber sogar den Zweck, dem sie diente, verloren hat.

Die französische Revolution brachte dem Münster schwere Schäden, schwerere noch wurden glücklich abgewandt. 1793 wird das Münster in einen Tempel der Vernunft verwandelt, ein Altar der Vernunft mit der vielbrüstigen Natur als Hauptgestalt, Genien, die den Fanatismus mit Füßen treten, und eifernden Priestern zuunterst errichtet. Der Maire von Straßburg, ein Savoyarde, erwirkt einen Erlaß, nach dem alle Statuen als Repräsentanten der alten Mächte zerschlagen werden sollen. Nicht weniger als 235 sind dem gegen den religiösen Fanatismus wütenden revolutionären Fanatismus zum Opfer gefallen. Daß nicht alles zerstört wurde, ist dem Mangel an geeigneten Arbeitern und der mutigen Tatkraft des Universitäts-Professors Hermann zu danken, der die Ecclesia, die Synagoge und die Statuen der Westportale in den botanischen Garten rettete. Die Reliefs der Südfassade aber, Mariä Krönung und Tod, verbarg er hinter Tafeln mit den Worten »Liberté, Égalité, Fraternité«. Dieses Mannes, der die Guillotine nicht fürchtete, sei in Dankbarkeit gedacht. Der höchste Triumph blieb den Propheten der Vernunft aber doch versagt: der Antrag des Maire, auch den Turm »wegen Beleidigung der republikanischen Gleichheit« niederzureißen, wurde dem modernen Herostratus nicht genehmigt. Im Jahre 1800 wird das Münster dem katholischen Gottesdienst zurückgegeben.

Im Gegensatz zu dieser wilden Zeit ist das neunzehnte Jahrhundert durch seinen selbstlosen Dienst an dem Erbe reicher begnadeter Zeiten ausgezeichnet. Was die Revolution an Statuen, was Wetter und Feuer besonders an der feingliedrigen Dekoration der gotischen Teile zerstörten, hat die Münsterbauhütte, in der sich die Traditionen des Mittelalters bis zur Gegenwart vererbt haben, in sorgsamer Angleichung an die noch erhaltenen Reste ersetzt. Eine größere Aufgabe wurde ihr gestellt, als der während der Beschießung von 1870 ausgebrochene Brand den Neubau des Vierungsturmes notwendig machte. Dessen erste, niedrige Bedachung war wohl schon durch den Brand von 1298 zerstört und durch das Faltdach ersetzt worden, das die Abb. 2 zeigt. Als auch dies 1759 abgebrannt war, hatte man nur ein Notdach errichtet. Nun erhöhte der Dombaumeister Klotz den noch aus der ersten Anlage stammenden romanischen Unterbau durch ein Spitzbogengeschloß mit Zwerggalerie und gedrungenem Zeltdach. Dieser Aufbau verselbständigt die Ostteile, indem er ihnen ein Gegengewicht gegen die Westfassade gibt.

Dem Westturm drohte nochmals schwere Gefahr in neuester Zeit. Nachdem sich seit Jahrhunderten der Grundwasserstand gesenkt hatte, waren die Pfeilerverstärkungen des Bodens unter den Fundamenten verfault. Zudem waren die Fundamente der romanischen Fassade für den viel mächtigeren gotischen Bau nicht genügend verstärkt worden, und auf der Nordseite wurden sie noch mehr überlastet, als anstatt des von Erwin geplanten Turmes der viel höhere Ensingers errichtet wurde. Der innere Pfeiler des Nordturms sackte ein, und die auf ihm ruhende Last übertrug sich auf den ersten Hochschiffspfeiler, der ihr nicht gewachsen war und Risse bekam. Als diese sich seit 1903 zusehends verbreiterten, war die Möglichkeit, daß der Turm einstürzte, in drohende Nähe gerückt. Der Münsterbaumeister Knauth hat das Verdienst, diese Gefahr durch umfangreiche, erst 1925 zum Abschluß gekommene Sicherungsmaßnahmen gebannt zu haben. Man entlastete zunächst die gefährdeten Pfeiler, ummantelte dann das kranke Fundament, übertrug den Druck vom Pfeilerkern auf diesen Mantel und baute endlich ein neues Kernfundament ein.

So darf auch unsere Zeit sich eines Anteiles am Münsterbau rühmen. Vermag sie auch keine neuen Formen und Symbole einer zweckfreien Geistigkeit zu zeugen, so hat sie doch mit ihrer eigensten Leistung, mit ihrem den Mächten der Zerstörung überlegenen technischen Können das Münster für spätere Geschlechter gerettet.



ABB. 19. BASIS EINES BÜNDELPFEILERS IM LANGHAUS

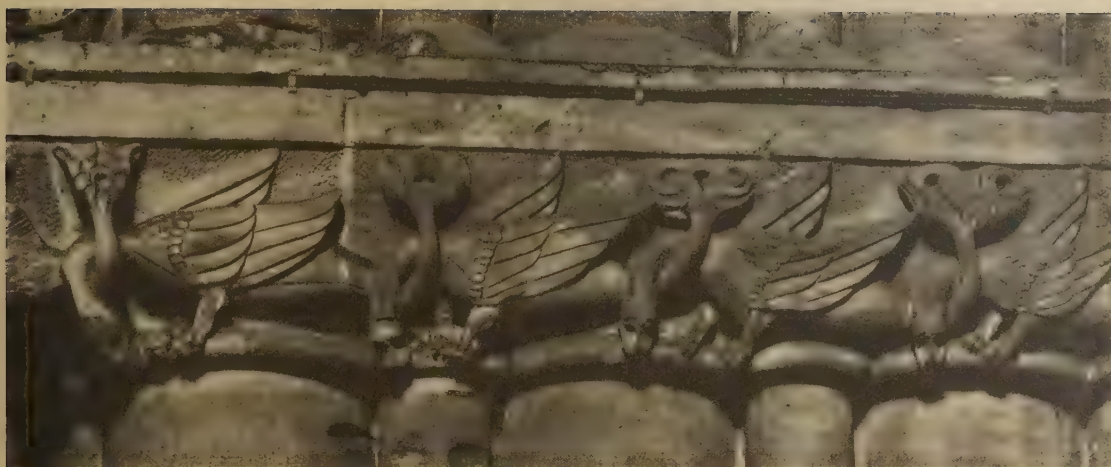


ABB. 20. KAPITELLFRIES VOM LINKEN PORTALGEWÄNDE IM NORDFLÜGEL

DIE BILDWERKE

I. DIE BILDWERKE DES QUERSCHIFFES

DER NORDFLÜGEL

DER älteste plastische Schmuck des Münsters sitzt auf den Kapitellen eines merkwürdigen, portalartigen Einbaues im Nordflügel des Querschiffes (Abb. 20 und 21). Über die des linken Gewändes zieht eine Reihe phantastischer Vögel, deren jeder seinen langen Hals in den Reptilienschwanz seines Vorgängers flicht. An der Ecke säugt ein Meerweib einen Meerknaben. Beide haben lange, geschuppte Fischleiber. An der Ecke gegenüber steckt ein Drache seinen Kopf in seltsamer Verschlingung durch die Vorderbeine. Vor ihm liegt ein Mann, um dessen Hals sich ein diamantiertes Band schlingt. Es kommt aus dem Band- und Rankengespinst, das die übrigen Kapitelle dieser Seite überwuchert und in Halbpalmetten ausläuft.

Es ist uns Heutigen kaum möglich, aus diesen verschlungenen und verkrampften Gebilden die Psyche ihrer Schöpfer zu erschließen. Sie waren sich selbst und die Welt war ihnen noch voller unheimlicher Rätsel. Die schreckhaft aufgerissenen Augen des Mannes, der vor der wirren Drachengestalt liegt, lassen etwas von den bedrückenden Gesichtern ahnen, die jenen fabel- und wundergläubigen Menschen erschienen. Sie vermochten ihre Welt noch nicht zu entwirren und weder aus ihrem eigenen Wesen noch aus den Gesetzen der Natur zu deuten.

Diese Gebilde erscheinen ihrem Stil nach wenig jünger als die verwandten an den Kapitellen im Kryptenhaupt. Die ganze Anlage dürfte also zur selben Zeit wie der Chor — um 1180 — entstanden sein und war wohl, wie Verwitterungsspuren wahrscheinlich machen, ehemals als Portalgewände nach außen, in den Bruderhof gerichtet. Als dann der Querhausflügel nach einem anderen Plane mit einem größeren Portal an der Nordseite gebaut wurde, hat man jenes ältere abgebrochen und nach innen gewendet wieder aufgerichtet, wahrscheinlich als Rahmen für den Altar des heiligen Laurentius, dem dieser Flügel geweiht war.

Das neue Nordportal aber, das um 1200 entstand, trug in seinem Bogenfeld das erste epische Relief: Maria mit dem Kinde feierlich frontal in der Mitte, links die heiligen drei Könige, deren erster das Knie beugt, um seine Gabe darzubringen, rechts die Gleichen weiterziehend und von einem Engel geleitet. Diese Heimreise der Könige wird selten geschildert. Sie findet sich außer in diesem Relief nur noch in dem Bertholdmissale aus Kloster Weingarten in Schwaben (jetzt Holkham Hall, Hs. 37) und in dem Hortus deliciarum, den die Herrad von Landsberg zu Ende des zwölften Jahrhunderts in ihrem Kloster am Odilienberg bei Straßburg zeichnete. In der französischen Revolution sind die Gestalten dieses Reliefs, das heute im Kreuzgang verwahrt wird, mit umständlicher Sorgfalt abgemeißelt worden. Nur die Umrisse sind noch zu erkennen.

DAS DOPPELPORTAL DER SÜDFASSADE DER TOD MARIÄ

Das am Nordportal begonnene Epos vom Marienleben wird an dem Doppelportal der Südfassade mit vier Szenen fortgesetzt (Tafel 28). Das linke Bogenfeld schildert den Tod Mariä, die beiden Türstürze zeigen Begräbnis und Himmelfahrt, und im rechten Bogenfeld endet die Erzählung mit der Krönung. Die Darstellung des Marienlebens ist am Münster, das ja Unserer Lieben Frau geweiht ist, zu erwarten. In dieser Breite aber ist sie erst jetzt, in der Zeit des Marienkultes, dieser romantisch entsinnlichten Form der Minne möglich.

Zum Epos treten die Repräsentation mit der in der Revolution zerstörten und nicht wieder ersetzten Reihe der zwölf Apostel vor den Gewänden, die theologische Spekulation mit den Gestalten der gerechten Richter, Christi und seines Antitypus Salomo am Mittelpfosten, endlich die Allegorie mit der Darstellung des alten und neuen Bundes, der Ecclesia und der Synagoge an den

Seiten der Portale. Die Apostel, die gerechten Richter, Ecclesia und Synagoge gehören meist zu den Begleitfiguren des Jüngsten Gerichtes. Sie stehen mit den Marienszenen nur in losem Zusammenhang und sind auch hier nicht auf das Marienleben bezogen, sondern bereiten die Darstellung des Jüngsten Gerichtes vor, die im



ABB. 21. KAPITELLFRIES VOM RECHTEN PORTALGEWÄNDE
IM NORDFLÜGEL

Innern dieses Flügels, an seinem Mittelpfeiler erscheint. An den Portalen selbst aber sind die beiden Vorstellungskreise, der des Marienlebens und der eschatologische nicht inhaltlich, sondern nur durch die Anordnung im Dienste der Architektur miteinander verbunden.

Das inhaltliche Programm der Skulpturen am Südportal mußte eine Kompromißlösung sein, weil dieses Programm nicht mit der Architektur zusammen entworfen, sondern ihr nachträglich hinzugefügt worden ist. Der ältere Meister des Südflügels wird kaum mehr als eine Fortsetzung des am Nordportal begonnenen Marienzyklus in den beiden Bogenfeldern und an den Türstürzen geplant haben. Er wurzelt, wie die Zwillingsarkade seines Portales zeigt, im elsässisch-burgundischen Kunstkreise. Nur in Burgund und in Südfrankreich ist auch die Skulpierung der Türstürze üblich. Erst ein jüngerer Meister, der sich, wie zu zeigen sein wird, in Nordfrankreich schulte, hat das Programm erweitert. Daß er beim Beginn des Baues noch nicht mitsprach, wahrscheinlich überhaupt noch nicht in Straßburg war, ist dadurch erwiesen, daß die seinem Stil gehörenden Konsolfiguren des Innenbaues erst die Rippenbündel tragen, mit denen die vom zweiten Architekten durchgeführte Konstruktionsänderung einsetzt. Ungereimt wäre aber die Annahme, der Bildhauer, der vielleicht identisch mit dem jüngeren Architekten ist, habe die von der älteren Werkstatt geschaffenen Bogenfelder wieder herausgebrochen. Sie müßten Marienszenen etwa im Stil der Dreikönigsreliefs vom Nordportal getragen haben, die man

kaum sogleich nach ihrer Entstehung durch modernere ersetzt haben wird. Daß die Reliefs nicht mit den Bogenläufen im Verbande stehen, sondern, wie die Fugen zeigen, der fertigen Architektur eingefügt wurden, schließt nicht aus, daß sie die ursprünglich geplanten sind. Denn auf jeden Fall wird man so reiche Reliefs nicht vom Gerüst aus, sondern in der Werkstatt meißeln. Der jüngere Meister wird also zuerst im Dienste des älteren die beiden Bogenfelder und die Türstürze skulpiert, später aber selbst die Bauleitung ergriffen oder unter Leitung eines zweiten Architekten die Konsolen unter den Rippenbündeln, die Skulpturen des Gerichtspfeilers und endlich die dem Südportal vorgesetzten Statuen: Ecclesia und Synagoge, die gerechten Richter und die Apostel geschaffen haben. Wie weit er diese große Zahl von Skulpturen selbst ausgeführt oder wie weit er sie anderen Kräften überlassen hat, diese Frage wird bei der Erörterung der stilistischen Besonderheiten der Werke zu stellen sein.

Die Plastik der Südfront ist ausgesprochen Architekturplastik. Sie dient der Architektur, ordnet sich ihr unter. Die Statuen und Reliefs betonen die Glieder der Portale: Rahmen, Mittelposten, Gewände und Bogenfelder. Architektur und Plastik sind so eng verbunden, weil sie in der Werkgemeinschaft der Bauhütte zusammen entstanden sind. Zudem ist die Plastik formal wie inhaltlich aus der Architektur herausgewachsen. Sie dient dem Kirchenbau, indem sie die Lehren verbildlicht, die in ihm verkündet werden, und der Kirchenbau dient ihr, indem er ihr einen Rückhalt, eine Stütze und Folie gibt, den sie nicht entbehren kann, weil sie nicht wie die antike Statue sich selbst genügt, auf sich selber beziehungslos im freien Raum stehen kann, sondern eine mehr spirituelle als plastisch-leibliche Existenz hat. Deshalb verbindet sich die frühgotische Statue mit der Säule, gleicht sich deren Gestalt an, wird, besonders in den Statuenzyklen der Westportale von Chartres, zur »statue colonne« und wirkt wie eine anthropomorphe Paraphrase der Säule. Allmählich sucht sie sich dann aus dieser architektonischen Bindung zu befreien, und die Lösung aus dem säulenhaften Block zu einem der natürlichen menschlichen Gestalt entsprechenden, freier bewegten Gliederspiel ist der sinngebende Grundvorgang in der Entwicklung der gotischen Plastik, die aber erst in der Spätgotik zur Emanzipation von der Architektur führt. Auf diesem Wege tut Straßburg einen entscheidenden Schritt. Am Südportal sind Ecclesia und Synagoge von der Säule, von der die Figur zu Anfang sozusagen abgespalten war, gelöst und unmittelbar vor die Wand gestellt. An den Westportalen aber hat sich das ursprüngliche Abhängigkeitsverhältnis umgekehrt: Das Gewände

wird nicht mehr von den Säulen beherrscht, die Figuren haben vielmehr die Säulen verdrängt, die zu schmalen Diensten zusammengeschrumpft sind, und die Wandfläche ist hinter jeder Figur ausgemuldet, um ihr Platz zu freier Bewegung zu geben. So wird die Säulenfigur zur Nischenfigur.

Dieser Entwicklung ist die des Reliefs verwandt. Es beginnt mit der Aufreihung von Figuren in der Fläche und endet mit der Verwandlung des Reliefgrundes in einen tiefen Schattenraum, in dem beinahe vollplastische Gestalten, Dreiviertelfiguren sozusagen, in mehreren Schichten hintereinander agieren. Auch auf diesem Wege, dessen letzte Stufe mit dem spätgotischen Laurentius-Martyrium über dem Nordportal erreicht ist, geschieht am Südportal mit dem Relief des Marientodes ein wichtiger Schritt: Aus der Relieffläche wird ein Raum, in dem die Figuren nicht mehr nur nebeneinander geordnet, sondern voreinander geschichtet sind.

Trotzdem ist aber die Komposition dieses Marientodes noch durchaus von der Architektur bestimmt und aus ihr entwickelt. Die Horizontale des Türsturzes wiederholt sich in der Bahre Mariä, dem Halbrund der Bogenläufe fügt sich das Paar der zu Maria niedergebeugten Apostelfürsten Petrus und Paulus und die Reihe der Apostelköpfe ein. So ist das Gerüst des Aufbaues durchaus architektonisch, das Relief ist eine Paraphrase der Architektur, indem es ihre Grundformen beibehält, sie aber in leidenschaftlich erschüttertes Leben übersetzt (Tafel 29).

Dies ist die Szene: Maria ist verschieden. Petrus und Paulus betten sie mit behutsamen Händen zur Ruhe. Die anderen Apostel stehen erschüttert um das Lager. Zwischen ihnen tritt Christus hervor, weckt mit der Rechten die Seele aus dem toten Leib, die in seiner Linken kindhaft klein erscheint, den Worten der Legende entsprechend: »Und der Herr breitete seine reinen Hände aus und empfing ihre heilige und unbefleckte Seele«. Vor dem Lager sitzt eine Frau »mit windenden Händen«, wie es einmal in einem Epos dieser Zeit heißt (Tafel 31).

Diese Frau findet sich in keiner anderen Darstellung des Marientodes. Deshalb sind auf die Frage nach ihrer Bedeutung die verschiedensten Antworten gegeben worden. Man hat Johannes in ihr sehen wollen, der jedoch als einziger bartloser Jünger zur Rechten Christi steht, oder Maria Magdalena oder eine der drei Jungfrauen, die Maria in ihr Haus aufgenommen hatte, eine Dienerin oder ein Klageweib. Die beiden letzten, am wenigsten bestimmten Deutungen dürften die richtigsten sein. Denn wahrscheinlich ist überhaupt nicht zu entscheiden,

mit welcher Bedeutung der Meister das Erscheinen dieser Gestalt legitimiert hat. Er gab sie, um die Trauer, dieses in zwölf Aposteln variierte Thema seiner Darstellung, auch in einer Frau zum Ausdruck zu bringen, wie auch in manchen attischen Grabreliefs des fünften vorchristlichen Jahrhunderts nicht nur der Mann, sondern auch die Dienerin von der Toten Abschied nimmt. Nun ist Maria von einem Ring Klagender umschlossen, die ihren Verlust noch nicht zu fassen vermögen. In die Verzweiflung der Irdischen aber tritt Christus, in der Neigung seines Hauptes trauernder Mensch und Sohn, in der feierlichen Würde seines Auftretens aber eine Erscheinung aus höherer Welt. In diese über Leid und Tod erhabene Sphäre ist Maria bereits entrückt, alle Spuren von Schmerz und Kampf sind an ihr getilgt. So sind die beiden Haupt- und Mittelgestalten, Maria und Christus, einander verbunden. Sie sind dem Irdischen enthoben, während die Menschen um sie herum in irdischer Verzweiflung befangen bleiben.

Neben dieser Aufgabe, den Ring der Trauernden zu schließen, hat die klagende Frau noch andere, vorwiegend formale Funktionen. Sie betont die Mitte des Halbkreises, auf dessen Radien die Apostel stehen. Ferner überschneidet ihr Kopf den Leib Mariä, um die sonst unvermeidliche Eintönigkeit dieser Horizontalen zu unterbrechen und um den Blick auf die Handlung hinzuleiten, die den wesentlichen Inhalt der Szene ausmacht: Auf die Erweckung der Seele Mariä durch Christus. Indem sie aber vor dem Lager der Toten sitzt, bildet sie, und das ist die wichtigste ihrer formalen Aufgaben, eine vordere, die ganze Komposition in die Tiefe drückende Bildschicht, so daß die Apostelfürsten mit Maria in eine zweite, die übrigen Apostel aber und Christus in eine dritte Schicht zurücktreten. So wird das Relief in einen vielschichtigen Raum verwandelt, obwohl es tatsächlich nicht mehr als 30 cm Tiefe hat. Trotz dieser Tiefräumigkeit und trotz der Menge der Gestalten und des Reichtums ihrer Bewegung ist das Ganze durchaus leicht überschaubar. Es dankt seine Klarheit der Einordnung der Szene in die von der Architektur gegebenen Linien, in Halbrund und Wagerechte. Als dritte ordnende Linie wirkt die dem von unten kommenden Blick gemäße Senkrechte, die von der Trauernden zu Christus steigt. Sie ist dadurch noch mehr betont, daß die Apostel, um Christi Vorrang sinnfällig zu machen, neben ihm zur Seite weichen. Diese Cäsur in der Komposition läßt Christus als andersartig, als Erscheinung aus einer jenseitigen Sphäre wirken. Die Apostel werden durch die Abrückung von Christus freilich noch mehr zusammengedrängt, und da ihnen zudem durch den absinkenden Rahmen der Raum beengt wird, mag man fragen, wie

die all den Köpfen entsprechenden Leiber und Füße wohl Platz finden. Hier wäre ein Mangel der Komposition festzustellen, wenn die schließende Fläche als raumbeengende Grenze aufgefaßt würde. Tatsächlich aber ist diese Fläche nicht Grenze und Ende, sondern räumlicher Grund. Das Mittel, mit dem sie aus materiellem Steingrund in immateriellem Raumgrund verwandelt wird, ist der tiefe Schatten, der sich hinter den belichteten Köpfen bildet. Diese mit optischen Mitteln erzeugte Tiefräumigkeit ist dem Relief bisher fremd gewesen. Wohl hatte die ottonische Plastik, in der Hildesheimer Bronzetür etwa, die spätantike Anschauung bewahrt, daß die Grundfläche atmosphärischer Raum sei. Wenn etwa, wie es in Hildesheim häufig geschieht, die Füße übereinander gestellt werden, sind sie als hintereinander gemeint. Die romanischen und frühgotischen Reliefs kehren dagegen zu dem archaischen Prinzip der Figuren-Reihung vor einer als schließende Grenze geltenden Fläche zurück. Die Szenen werden an der Fläche entlang entwickelt, nicht aus ihr heraus. Erst der Straßburger Marien- und Kindertod, der die Gestalten voreinander schichtet und zwischen ihnen den Grund im Dunkel verschwinden läßt, hat das in der späten Antike, besonders an Sarkophagen verwandte Mittel des raumschaffenden Schattens wieder in die Reliefbildung eingeführt.

Der Wechsel dieses tiefen Dunkels mit den hell beleuchteten Apostelköpfen steht durch seine Unruhe in starkem Gegensatz zu der friedvollen, still und gleichmäßig beleuchteten Mitte der Szene. In den Köpfen gedrängte Häufung, jähes Auf und Ab von Licht und Schatten, in der Mitte der weiche, melodische Linienfluß des Marienkörpers. Diesem Gegensatz von heftig zerrissener und still fließender Form entspricht der Gegensatz der Stimmungen: Maria ganz sanft, als ob sie schlief, mit einem Gesicht voll glückseligen Friedens, die Apostel voll Verwirrung und Unruhe (Tafel 32). Ihr Schmerz wird durch alle Temperamente variiert. Welch weite Spanne liegt zwischen dem zarten Johannes, den das Leid ganz übermannt und dem aufrecht Gefaßten hinter ihm, oder dem zweiten von rechts, der scheu und als suche er Hilfe und Stütze aufblickt und dem übernächsten, in dem die Erregung zuckt, und der mit der Hand das Kinn hält, und zwischen diesem wieder und dem zuäußerst links, dem das von Leid übervolle Haupt in die Hand gesunken ist.

Trotz dieser Individualisierung haben alle den gleichen Typus (Tafel 30). Die Gesichter sind mit breiter Stirn, tiefliegenden Augen und unter den Backenknochen eingezogenen Wangen an sich derb gebaut. Die Lippen aber verraten Sensibilität, und der nach innen zur Schau des Geistigen gewandte Blick gibt

diesen Köpfen ihren Anteil am Überirdischen, macht diese Männer zu Jüngern Christi. Christus selbst ist durch ein schmaleres und weniger von Schicksals Spuren gezeichnetes Gesicht aus ihnen herausgehoben.

Die Apostel gleichen sich auch im Maßhalten, in der Bändigung ihres Schmerzes. Er wird nirgends grell und laut. Weil die Erschütterung so verhalten ist, wirkt die Szene ganz still, so lautlos, daß man sie durch keinen Atemzug stören möchte. Wie beherrscht der Schmerz ist, wird noch deutlicher bei einem Vergleich des Marientodes mit einer griechischen Prothesis, der Aufbahrung vor dem Begräbnis, oder der römischen Conclamatio, der Beweinung nach dem Tode. Hier herrscht die ungebändigte Geste der Verzweiflung. Die Trauernden raufen und zerren ihre Haare, werfen die Arme in die Höhe und schlagen sich Kopf und Brust. Im Marientod, der ikonographisch von der Conclamatio abhängen dürfte, ist der Ausdruck durchaus verwandelt, ganz nach innen gewandt. Die klagende Frau ist die einzige, die durch eine Geste wirkt. Bei den Männern löst sich keine Hand vom Leibe. Was die Antike mit der Geste sagte, spricht bei ihnen, verinnerlicht und vergeistigt, aus dem Gesicht. Mit der Form hat sich auch der Inhalt des Ausdrucks gewandelt. Aus den antiken Szenen brach ungehemmte Verzweiflung. Im Marientod sind wohl einige Apostel noch ratlos verwirrt, die meisten aber sind gefaßt und ergeben. Sie hadern nicht mit dem Schicksal, sondern haben sich ihm gebeugt. So wirkt hier christliche Ergebenheit zusammen mit einem Ideal des kulturell führenden Standes dieser Zeit des Rittertums, mit der Forderung nach »Mâze«, nach Bändigung und Beherrschung der Leidenschaft.

Einer der Größten unter den Künstlern der Neuzeit, Delacroix, hat diesen Marientod so geliebt, daß er sich den Abguß, den er davon besaß, während der Jahre seiner Krankheit immer wieder vor Augen stellen ließ. Der Meister der großen, glühenden Leidenschaft mußte dieses Werk, das so leidenschaftlich ist, wie nur irgend eines, und dabei so vollendet geordnet, durchdacht und gebändigt, als ein Ziel seiner eigenen Kunst erkennen.

DIE KRÖNUNG MARIÄ

Die Krönung Mariä, das Gegenstück zum Marientod, ist in durchaus anderer Tonart gehalten (Tafel 34). Mit gemessenen, stillen Bewegungen vollzieht sich die heilige Handlung. Christus krönt mit der Linken seine Mutter, mit der Rechten segnet er sie, die ihre Hände mit einem zwischen scheuem Abwehren und demütigem Nehmen geteiltem Ausdruck vor die Brust breitet, um die Er-

höhung zur Himmelskönigin zu empfangen. Auf beiden Seiten treten Engel mit Weihrauchkesseln heran. Dem Maßstab der Bedeutung entsprechend sind sie kleiner als die beiden Hauptfiguren.

Daß in dieser Szene alles, von den Figuren bis in jeden Faltenzug, so viel ärmer an Bewegung und Ausdruck ist als im Marienod, kann aus dem verschiedenen Gehalt der beiden Darstellungen erklärt werden. Auch wäre es wohl denkbar, daß ihr notwendiger Gegensatz noch bewußt bestärkt worden sei, um die Szenen aneinanderzusteigern. Aus solcher Antithese wäre aber nur die Verschiedenheit des Gehalts, nicht aber die der Qualität zu verstehen. Denn ganz offenbar ist die Krönung bedeutend nüchterner in der Auffassung, trockener und matter in allen Formen. Man vergleiche nur die Ausdrucksarmut und Grobförmigkeit des



ABB. 22. DIE NORDSEITE DES GERICHTSPFEILERS

Marienkopfes mit der Durchseelung und Differenziertheit der beiden Frauenköpfe in der Todesszene, oder die matte Hand des segnenden Christus mit der suggestiven Kraft der Geste, mit der die Seele Mariä aus dem toten Leibe erweckt wird. Wohl ist auch die Krönung eines der edelsten Werke dieser Zeit, aber sie kann nicht aus derselben Hand stammen, von der die Todesszene geschaffen wurde. Hier muß ein Meister angenommen werden, der die Überlegenheit des großen, der neben ihm wirkt, willig anerkennt, sich in allem, bis in die Gesichtsbildung, Haar- und Gewandform eng an sein Vorbild anschließt, ohne ihm aber gleichkommen zu können. In den Haaren will er dasselbe reiche Gelock geben, das die Apostelgesichter umschattet, aber es gerät ihm, besonders in den beiden Engelsköpfen, hart und trocken, er vermag den Stein nicht in seidiges Fluten zu übersetzen. Besonders bezeichnend ist der Unterschied in der Art, wie bei den beiden Engeln und wie drüben bei den Apostelfürsten das Gewand auf den Boden trifft. Die Apostelgewänder sind weiches Tuch, das mit jeder Falte wieder anders umschlägt, bei den Engeln ist es in schematisch parallele Schienen geglättet. Wieder bestätigt sich die alte Erfahrung, daß der weitere und tiefere Geist auch der fähigere Handwerker ist. Solch ein Wunderwerk technischer Virtuosität, wie die durch das Gewand durchscheinende Hand der toten Maria, ist dem Meister der Krönung unerreichbar.

DER GERICHTSPFEILER

Die beiden Bogenfelder und die in der Revolution zerstörten, von klassizistischen Bildhauern zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts ersetzten Szenen von Mariä Begräbnis und Himmelfahrt an den Türstürzen standen noch in der romanischen Architektur der älteren Werkstatt. Ihr hatten die jüngeren Meister ihre Reliefs einzuordnen. Zur Ausbreitung eines so inhaltsreichen Programms, wie es die Reliefs der gleichzeitigen französischen Kathedralen zeigen, war also keine Gelegenheit gegeben. Auch auf andere Portale war nicht zu rechnen, denn die Erneuerung der Westfassade lag, da zunächst das Langhaus ersetzt werden mußte, in weiter Ferne, wenn sie überhaupt damals schon geplant war. So hätte das Münster als einzige von den Darstellungen, die einer Kirche in gotischer Zeit geziemten, das Marienleben gezeigt und besonders das wichtigste Thema, der eschatologische Vorstellungskreis mit der Auferstehung der Toten und dem Jüngsten Gericht hätte gefehlt, wenn nicht der Meister des Marientodes einen über alle Tradition, über alles irgendwo schon Gegebene weit hinausgehenden Ausweg gefunden hätte. Er machte den Mittelpfeiler des Südflügels zum Schau-



ABB. 23. DER STIER AM SOCKEL
DES LUKAS



ABB. 24. DER ENGEL AM SOCKEL
DES MATTHÄUS

platz der Erweckung der Toten zum Jüngsten Gericht. So wird dieser Pfeiler, dessen Gegenstück den Nordflügel nur architektonisch zentriert, auch zur geistigen, dem Raum Sinn und Bedeutung gebenden Mitte.

Es ist auf allen Lebensgebieten das Zeichen des genialen Menschen, daß er sich nicht, wie der Schwächere, im Kampfe einer utopischen Idee mit dem Widerstande des Gegebenen und Unabänderlichen verzehrt, sondern das Gegebene organisch zum Gefäß seiner Idee hinaufbildet. So hätte auch hier ein kleinerer Geist vor dem Widerstande der in anderem Sinne, mit anderen Zielen begonnenen Architektur resigniert und seine weiter reichende Idee verzweifeln aufgegeben. Der Große aber, der hier am Werk ist, wird vom Zwange der Lage zu einer beispiellosen Schöpfung inspiriert.

In drei Geschossen ordnet er um den Mittelpfeiler die Gestalten, die das Ende der Welt verkünden und beherrschen (Tafel 40 und Abb. 22). Im untersten schreiten die vier Evangelisten um den Pfeiler. Als erdgeborene Menschen vermitteln sie der Menschheit die heilige Lehre und prophezeien ihr das Gericht. Die Sockel tragen ihre Symbole: Engel, Stier, Löwe und Adler (Abb. 23, 24

und 25). Im mittleren Geschoß stehen die Engel, die vom Himmel herab der Erde mit dem Schall der Posaunen den Anbruch des Gerichtes verkünden, der Stelle der Schrift entsprechend: »Und er wird senden seine Engel mit tönenden Posaunen, und sie werden sammeln seine Auserwählten von den vier Winden, von einem Ende des Himmels bis zum anderen«. Zu oberst aber erfüllt sich die Schrift: »Und alsdann wird erscheinen das Zeichen des Menschensohnes im Himmel . . . und sie werden sehen kommen des Menschen Sohn in den Wolken des Himmels, mit großer Kraft und Herrlichkeit«. Hier stehen, im Dämmer des Raumes sich fast verlierend, drei Engel mit den Leidenswerkzeugen und Erlösungssymbolen: Dornenkrone, Kreuz und Lanze, den *arma regis gloriae*. An der inneren, noch dunkleren Seite dieser Zone aber thront, mehr zu ahnen als zu erkennen, der Gottessohn selber, der das Urteil fällen wird. Am Sockel unter seinem Throne ist die Auferstehung der Toten mit wenigen Gestalten geschildert.

Das Ganze gibt also nicht eigentlich die Darstellung des Gerichtes selbst, sondern den furchtbaren Augenblick, der ihm vorausgeht. Die Engel haben die Posaunen abgesetzt, die Toten entsteigen den Gräbern, der Weltenrichter hebt die Hand. Das ungeheure Ereignis der Weltenwende will geschehen, auf das die vieltausendjährige Geschichte der Menschheit zielt und das ihren Sinn erfüllen wird.

In dieser Auffassung und mit dieser Auswahl der handelnden Gestalten ist das Jüngste Gericht niemals vorher oder nachher gegeben worden. Figuren, die sonst nur Nebenrollen spielen, sind hier zu Hauptdarstellern geworden. So erscheinen die Posaunenengel meist nur untergeordnet in den Zwickeln der Reliefs, und von den Engeln mit den Leidenswerkzeugen treten nur zwei wenig betonte neben Christus auf. Die Evangelisten aber sind sonst nur durch ihre Symbole vertreten. Außer in Straßburg erscheinen sie nur noch in Basel als menschliche Gestalten.

Dafür hat der Straßburger Meister auf alles verzichtet, was den Hauptinhalt der Gerichtsdarstellung auszumachen pflegt. Er gibt keine von den drastischen Szenen, die sich nach der Fällung des Urteils abspielen: Wie der Erzengel Michael die Seelen wägt, wie die Mutter Gottes und Johannes der Täufer Fürbitte für die Verurteilten einlegen, die dennoch mitleidslos den Teufeln übergeben werden, wie diese durch scheußliche Fratzen abschreckenden Handlanger der Hölle dann die heulenden und zähneklappernden Verdammten in den Höllenrachen werfen, während die Gerechten fröhlich in den Himmel ziehen oder von Engeln dem Seelensammler Abraham in den Schoß gelegt werden.



ABB. 25. DER ADLER AM SOCKEL
DES JOHANNES



ABB. 26. AUFERSTEHENDE AM SOCKEL
DES WELTENRICHTERS

Diese Schilderungen, die naive Geister locken und abschrecken wollen, sind von den geistlichen Spielen her in die Plastik gedrungen. Sie werden, wenn auch auf knappem Raum gekürzt, in dieser moralisierenden Auffassung auch auf dem ein halbes Jahrhundert jüngeren Bogenfeld über dem südlichen Portal der Straßburger Westfassade gegeben. Der Pfeiler im Querschiff dagegen hat nichts von diesen volkstümlich dramatischen Szenen aufgenommen. Er stellt nur dar, was die Liturgie am Ende des Kirchenjahres vom Weltenende verkündet: Seine Prophezeiung, die Aussendung der Engel, die Auferweckung der Toten, das Erscheinen des Menschensohnes und seines Zeichens.

Der erste Grund für diese Beschränkung liegt sicher in der Schwierigkeit, Reliefs an einem Pfeiler zu entwickeln. Unmöglich wäre aber seine Reliefierung keinesfalls gewesen, wenn er nur nicht als Bündel von Diensten, sondern, wie im Nordschiff, als Rundpfeiler gegeben worden wäre. Der Straßburger Meister sucht aber gar nicht das Relief, er strebt, und darin liegt der zweite Grund für die Besonderheit seiner Darstellung, nach der statuenhaften Rundfigur. Selbst das in die Fläche gebundene Relief des Marienodes entwickelt er ja zu einer



ABB. 27.
POSAUNENENGEL VOM GERICHTSPFEILER

Gruppe, die aus frei im Raume stehenden Gestalten gebildet zu sein scheint. Der letzte Grund für seine Entscheidung aber liegt tiefer. Dem Wesen des Mannes, der den Marientod bei aller Leidenschaftlichkeit so lautlos und in so feierlicher Stille gab, der die Apostel zu ihrer Schönheit und hohen Haltung geadelt hat, konnten die auf die simple Naivität des niederen Volkes berechneten drastischen Effekte der üblichen Gerichtsdarstellungen nicht gemäß sein. Seinem tieferschauenden Geiste mußte auch das Jüngste Gericht mehr bedeuten als die Bestrafung der Bösen und die Belohnung der Guten. Aus den Auferstehenden, die er zu Füßen des Weltenrichters gebildet hat, spricht eine höhere Erwartung (Abb. 26). In anderen Gerichtsdarstellungen, auch in der des Straßburger Süd-Westportals, knüpfen sie sich die Stiefel und ziehen sich die Hemden über. Hier schauen sie zu

Christus auf, strecken sehnend die Hände nach ihm, als erhofften sie jetzt die Erfüllung der täglichen Bitte: Zu uns komme dein Reich. Es mag wohl sein, daß der Meister ihrer Geste nicht diese Bedeutung hat geben wollen, daß er sie nur als Bitte um Gnade beim bevorstehenden Gericht gemeint hat. Aber sie ist so groß, so tief beseelt, daß sie über die besondere Bedeutung dieser Szene hinaus als ein Symbol für die ewige Sehnsucht des Menschengeschlechtes nach dem Gottesreiche Gültigkeit hat.

Wie dieser Pfeiler keine epische Darstellung des *dies ille*, *dies irae* gibt, so ist er überhaupt weniger Schilderung, als Repräsentation. Die keinem Relief gegebene Möglichkeit, die Komposition unbegrenzt in die Höhe zu entwickeln, hat der Meister dazu genützt, eine Rangordnung von Gestalten der christlichen Hierarchie zu geben. Das Aufsteigen dieser Komposition zu immer höherem Range wird durch das Aufsteigen des Pfeilers getragen, der nicht wie die ent-

sprechenden Pfeiler der Vierungsarkaden und des Nordflügels als funktionslose Masse ruht, sondern in ein Bündel von Diensten gegliedert ist, die zu den Gewölberippen aufsteigen. Die vier Hauptdienstesind nirgends unterbrochen, leiten den Blick ohne Hemmung zur Höhe, in die vier schwächeren sind Konsolen und Baldachine eingefügt, zwischen denen die Figuren stehen. In ihnen aber wird die Vertikalbewegung durch mehrere Gegenwirkungen gehemmt und durchkreuzt. Während man nämlich erwarten sollte, daß die Gestalten der mit der Höhe zunehmenden Verkürzung entsprechend immer größer werden, sind sie im unteren Geschoß 1,90, im mittleren aber nur 1,76 m hoch, um erst im oberen 2 m zu erreichen. So legt sich das Mittelgeschoß als Ritardando in



ABB. 28. ENGEL MIT DER DORNENKRONE UND ENGEL, DER DIE LANZE HIELT, VOM GERICHTSPFEILER

die Aufwärtsbewegung. Die Absicht, den Blick auf den Figuren festzuhalten und erst nach diesem Aufenthalt in die nächste Zone weiter steigen zu lassen, spricht ebenso wie aus dieser Proportionierung aus der Anordnung der Baldachine, die sich über jedem Geschoß wie ein Ring um den Pfeiler legen, und aus der paarweisen Zuordnung der Evangelisten, die sich wie im Dialog einander zuwenden. So bilden sich neben den vertikalen auch horizontale Blickbahnen. Zudem wird der Blick durch die diagonal gestellten Spruchbänder, Posaunen und Flügel auch zum schraubenförmigen Umgleiten des Pfeilers aufgefordert. Im selben Sinne wirkt die verschiedene Richtung der Figuren in den verschiedenen Geschossen. So ist der Evangelist Matthäus, auf den der Blick des Eintretenden zuerst fällt, nach rechts, der Engel seiner Konsole aber und der Posaunenengel über ihm nach links gewandt. Die Komposition erreicht also in der Durchdringung der dominierenden Vertikale mit horizontalen und



ABB. 29. AUSSCHNITT AUS DER GESTALT
DES LUKAS

diagonalen Richtungen eine Fülle erst nacheinander zu erschöpfender Möglichkeiten von Blickbahnen. Sie gleicht darin dem Marientod, der bei ganz anderem Aufbau denselben erst allmählich zu erfassenden Reichtum von Beziehungsmöglichkeiten zwischen den Figuren bot.

Während die Evangelisten bei aller Bewegtheit eine gemessene Würde haben, sind die Posaunenengel der nächsten Zone heftiger und jäh bewegt (Tafel 41 und Abb. 27). Sie wenden sich im Schreiten oder steigen eine Stufe herunter. Die Engel der obersten Zone dagegen, die in den Händen die Zeichen des Erlösungswerkes tragen, stehen, weil sie eine repräsentative und keine aktive Aufgabe erfüllen, frontal und kaum bewegt (Tafel 48 u. Abb. 28). Sie scheinen aller Erdschwere enthoben, weil ihre zarten und schmalen

Leiber sich durch die schwingende Ausladung der Flügel nach oben weiten. In ihrer stillen Größe sind sie wahrhaft Gestalten aus einer höheren Sphäre. Kaum sind irgendwo in der Kunst wieder Engel gegeben worden, die über das Irdische so erhaben wären. Wie süßlich erscheinen die Engel der Renaissance in ihrer weichlichen Sinnlichkeit neben diesen herben und ernsten Gestalten, die weit jenseits alles Menschlichen stehen (Tafel 46 und 47).

Der Weltenrichter selbst dagegen, der zwischen ihnen thront, ist nicht — auch das muß ausgesprochen werden — der Gipfel der Komposition, den man erwarten durfte (Tafel 49). Der Kopf ist ausdrucksärmer als bei den anderen Gestalten, seine Haltung ohne Hoheit, und zumal die Verrenkung seines rechten Armes enttäuschend. Warum dies Versagen gerade hier an der höchsten, sinngebenden Stelle? Hat der Meister diese Gestalt, wie Lionardo den Christuskopf in seinem Abendmahl, vor der Größe der Aufgabe verzagend, hinausgeschoben, und hat sie endlich einem anderen, etwa dem Krönungsmeister überlassen? Oder

hat er von vornherein auf sie, die hoch oben im Dämmer fast unsichtbar wird, verzichtet? Als sein Werk ist dieser Weltenrichter jedenfalls nicht zu erkennen.

Daß nicht alle Figuren des Pfeilers aus einer Hand stammen, ist ja bei ihrer großen Zahl wahrscheinlich. Trotzdem tragen, vom Weltenrichter abgesehen, alle das Gepräge der Gestalten aus dem Marientod. Die Köpfe der Evangelisten haben denselben Typus wie die der Apostel (Tafel 44 und 45). Zumal der des Lukas ist dem des Apostels rechts von Christus brüderlich verwandt. Unverkennbar gleichen Geistes ist auch bei den Evangelisten wie bei der Mehrzahl der Engel der seherische Blick. Das Gewand hat hier wie dort dieselben feinsträhnigen Züge, in deren Mulden Schatten liegen (Abb. 29). In dem Ver-

hältnis der bewegten Glieder zum Leibe erscheinen die Gestalten des Pfeilers wie Apostel, die aus ihrer Gruppe isoliert sind. Sie sind durchweg entschiedener als andere Figuren der frühen Gotik aus ruhendem Block in einen Organismus frei agierender Glieder gelöst. Der Körper spielt in den Gelenken, federt und dreht sich in den Hüften, erscheint sogar fast gelenkiger als der menschliche Leib es tatsächlich ist. Zumal die Stellungen des Matthäus am Pfeiler und des Paulus, des rechten Gebeugten, im Relief sind durch die Zurücksetzung und Abdrehung eines Fußes so kompliziert geworden, daß man sie im eigenen Leibe nur mit Mühe nachahmen kann. So ist in den Körpern derselbe Bewegungsreichtum gewonnen, wie in der Gewandung, im Haar, in der Mimik und im Gesamtaufbau der Komposition.

Angesichts dieser geistigen und, vom Weltenrichter abgesehen, stilistischen Einheit des Pfeilers erscheint die Beantwortung der Frage, ob an seiner Ausführung noch Nebenmeister oder Gesellen beteiligt waren, weder als möglich noch als wichtig. Denn aus allem Wesentlichen spricht so offenkundig der



ABB. 30. KONSOLFIGUR AN DER OSTWAND
DES SÜDFLÜGELS



ABB. 51. ECCLESIA NACH DEM ORIGINAL
IM FRAUENHAUS

Charakter und die Größe eines überlegenen Meisters, eben des Mannes, der den Marien Tod schuf, daß der ganze Pfeiler als seine Tat gelten darf, und daß es weder Sinn noch Erfolg hätte, wenn man die überwältigende Einheit dieser Schöpfung durch Attribution einzelner Gestalten an verschiedene Meister zersetzen wollte.

Auch in den Konsolfiguren des Südflügels ist der Anteil des Hauptmeisters nicht klar zu erkennen. Sie nehmen das Motiv des Engels an der Konsole des Matthäus auf (Abb. 24 und 30). Während aber dieser wie im Vorbeifliegen sein Schriftband entrollt, ist die Figur unter dem Dienstbündel der Ostwand wie die verwandte in der Süd-Ostecke der Johanneskapelle tief unter ihre Last gebeugt, der sie mit An-

spannung aller Kräfte den Nacken entgegenstemmt. Die Konsolfigur der Westwand dagegen steht aufrecht und unbeschwert und weist mit der Linken nach oben, als stiege sie mühelos mit den Diensten zur Höhe. Aus der verschiedenen Haltung dieser die architektonischen Kräfte versinnlichenden Gestalten spricht die Verschiedenheit der Deutungen, die der Funktion der Dienste schon von ihren Meistern selbst gegeben wurden: An der Ostwand scheinen sie als Träger des Gewölbes zu lasten, an der Westwand sind sie als aufwärtssprießend empfunden.

Eine weitere Nebenfigur ist der Jüngling mit der Sonnenuhr, der in einem Baldachin an der südwestlichen Mauervorlage steht (Tafel 35). In seiner »stillen Einfalt« ein Werk antikischen Gepräges. Einzelheiten des wenig belebten Gewandes, besonders die Art, wie es auf den Boden auftrifft, wiederholen sich bei den Engeln der Marienkrönung und machen es sehr wahrscheinlich, daß diese Figur aus der Hand des Krönungsmeisters stammt. Seinem Temperament ist die feierliche Ruhe dieser Gestalt gemäßer als dem leidenschaftlicheren, nach dramatischer Bewegtheit strebenden Meister der Todesszene und des Pfeilers.



ABB. 32. SYNAGOGUE NACH DEM ORIGINAL IM FRAUENHAUS

ECCLESIA UND SYNAGOGUE

Als dessen, des Hauptmeisters, eigene Tat aber und als letzte Konsequenz seines Schaffens erscheinen die Gestalten der Ecclesia und Synagoge zu beiden Seiten des Südportals, nach denen man ihn den Ecclesiameister genannt hat. Die Originale werden heute, um ihre Erhaltung zu sichern, im Frauenhaus aufbewahrt (Tafel 38 und 39). Am Orte sind sie durch gute Kopien ersetzt (Tafel 36 und 37). Sie rahmen das Portal, sind über seine Öffnung hinweg auf einander bezogen, wie die Evangelisten am Pfeiler, aber nicht wie diese nur formal verbunden, sondern durch dramatischen Gegensatz. Stolz erhebt die Ecclesia, die Versinnlichung des neuen Bundes, des Christentums, ihr Haupt, in der Rechten die Fahne der siegreichen Kirche, in der Linken den Kelch mit dem Blut des Erlösers. Die Synagoge, die Personifizierung des alten Bundes und des Judentums wendet sich ab, als sei sie geblendet vom Glanze der siegreichen Macht. Ein Schleier bedeckt ihre Augen, sie vermag das Heil und die Wahrheit nicht zu schauen. Der Schaft ihrer Fahne ist zerbrochen, matt hängt die Linke mit den Gesetzestafeln, den Satzungen des mosaischen Bundes herab. Spätgotische Inschriften ließen die Ecclesia sagen: »Mit Christi Blut überwind ich dich« und Synagoge: »Desselbig Blut erblindet mich.«

Diese allegorische Darstellung der christlichen und der jüdischen Religion findet sich zuerst in einem dem hl. Augustin zwar fälschlich zugeschriebenen, sicherlich aber noch in die patristische Literatur gehörenden Streitgespräch »De altercatione Ecclesiae et Synagogae dialogus«. Es sucht den Juden zu beweisen, daß kein anderer als Christus der erwartete Messias ist und läßt Ecclesia ihre Gegnerin mit den stolzen Worten ansprechen: »Wohl weiß ich, daß deine Waffen, deiner Schilde schimmernder Glanz die Könige stürzte, . . . aber jetzt bin ich über alle erhöht, und du, die einst in Purpur gehüllte Königin, liegst zu meinen Füßen. Erst warst du die Herrin, jetzt bist du meine Magd.« Seit dem zehnten Jahrhundert wird dieses Streitgespräch in die geistlichen Spiele und in die bildende Kunst übertragen, aber der zunehmende Haß gegen die Juden nimmt der Synagoge ihre königliche Haltung, setzt ihr statt der Krone den Judenhut auf, ihre Lanze wird zerbrochen, flüchtend reißt sie sich die Kleider von dem schon halb entblößten Leib und rauft ihre Haare. Auf einem Glasfenster des frühen dreizehnten Jahrhunderts in Chartres schießt ihr ein Teufel einen Pfeil ins Auge.

Der Straßburger Meister verzichtet hier wie in seiner Gerichtsdarstellung auf billige, volkstümliche Effekte. Wohl legt auch er der Synagoge eine Binde über die Augen, gibt ihr eine zerbrochene Lanze, versagt ihr den Königinnenmantel der Ecclesia und läßt ihre Krone, wie der Brunnsche Stich zeigt, am Boden liegen. Aber er verinnerlicht den Streit der beiden Frauen, macht ihn zu einem Kampfe geistiger Mächte. Der sieghafte Blick der Ecclesia und die schmerzvolle Abwendung der Synagoge zeigen die Entscheidung. Auch die Attribute, in denen sich das Schicksal symbolisiert, sind beredt geworden und dienen dem Ausdruck. Der Synagoge entgleiten die Gesetzestafeln, die Ecclesia erhebt ihren Kelch. Zerbrochen ist die Lanze der Synagoge, aufrecht ragt das Kreuz über der Fahne der Ecclesia. So sind die Attribute Paraphrasen der Gestalten, des Stolzes der Siegerin und der gebrochenen Kraft der Unterlegenen. Der Straßburger Meister macht auch nicht, wie das in anderen Darstellungen des Themas geschah, die Feindin seiner Kirche verächtlich. Er gibt ihr dieselbe, ja man möchte meinen, eine höhere Schönheit als der Ecclesia. Ritterlicher Geist spricht aus dieser Ehrung des Feindes, die den Sieger selber ehrt. Dem hohen Ethos der ritterlich-staufischen Kultur verdankt die Synagoge ihre Hoheit und dem Frauenkultus dieser minnefrohen Zeit ihre Schönheit. Der große Minnesänger aus Straßburg, Gottfried, hat Worte gefunden, die sie würdiger schildern, als unsere Sprache es vermag. Er sagt in seinem Epos von Tristan und Isolde zum Preis Isoldes:

. . . suoze gebildet über al,
 lanc, ûf gewollen unde smal,
 gestellet in der waete,
 als sî diu Minne draete
 ir selber z'einem vederspil,
 dem Wunsche z'einem endezil,
 dâ vür er niemer komen kan.
 si truoc von brünem samit an
 roc unde mantel, in dem snite
 von Franze, und was der roc dermite
 da engegene, dâ die sîten
 sinkent ûf ir lîten,
 gefranzet unde geenget,
 nâh' an ir lîp getwenget
 mit einem borten, der lac wol,
 dâ der borte ligen sol.
 der roc der was ir heinlîch,
 er tete sich nâhe zuo der lîch:
 ern truoc an keiner stat hin dan,
 er suochte allenthalben an
 al von obene hin ze tal;
 er nam den valt unde den val
 under den fûezen alse vil,
 als iuwer iegelfîcher wil.

. . . süß gebildet überall,
 lang und hoch gewölbt und schmal
 gestellet in dem Kleide,
 als hätt' die Minne sie geschaffen
 sich selbst zu einem Federspiel
 und jedem Wunsch zu einem Ziel,
 das er nicht übersteigen kann.
 Sie trug von braunem Samte an
 den Rock und Mantel in dem Schnitte
 von Frankreich. In der Mitte,
 da an der Stelle, wo die Seiten
 zur Hüfte niedergleiten,
 da war der Rock geengt
 und nah an ihren Leib gedrängt
 mit einem Gürtel, der lag wohl,
 da der Gürtel liegen soll.
 Der Rock der war ihr heimlich,
 er schmiegt' sich nahe an den Leib,
 er trug an keiner Stelle auf
 und suchte allenthalben an
 ganz von oben hin zu Tal,
 und legte sich in seinem Fall
 mit vielen Falten um den Fuß.

Gottfried von Straßburg ist nur wenig älter als der Ecclesia-Meister. Sein Epos von Tristan und Isolde ist um 1200 entstanden. Und etwas vom Geiste dieses sinnfrohesten aller deutschen Minnesänger lebt auch in Ecclesia und Synagoge. Aus keiner anderen Gestalt des Mittelalters spricht so rein wie aus ihnen die Liebe zum schönen Leibe. Während früher und später die Gewandung den Leib verhängt und ihm eigenwillig eine abstrakte Form aufprägt, ist sie ihm hier dienend untergeordnet. Ihr Wesen ist nicht treffender als durch die Worte »es suochte allenthalben an« zu kennzeichnen. Sie ist das Echo des Leibes und steigert den Ausdruck seiner Linien.

Und dennoch sind Ecclesia und Synagoge durchaus anderen Geistes als die Gestalten im Tristan und in anderen Dichtungen dieser Zeit. Sie sind nicht weltlich geworden, sind nicht nur im Thema, sondern auch in der Form Teile der Kirche. Ihr Leib folgt anderen Gesetzen als denen der Natur. Er hat keine Schwere, steht nicht eigentlich auf den Füßen, belastet sie nicht und ist in einer schwebenden »Entschwerung« gegeben. Er scheint nicht wie der natürliche Leib vom Boden aufgewachsen, sondern aus der Architektur hervorgetaucht zu sein. So sind diese Figuren inhaltlich wie formal Versinnlichungen und Verbildlichungen religiöser Gedanken.

Diese unstoffliche Bedeutung mit vollendet schöner Leiblichkeit vereinigt zu haben, das ist die besondere Leistung des großen Straßburger Meisters. Der Dualismus seiner Gestalten erscheint nicht als disharmonischer Zwiespalt, sondern als Inkarnation christlich-mittelalterlichen Geistes in heidnisch-antikischer Leibesschönheit. Damit hat er für die bildende Kunst dasselbe geschaffen, wie für die Dichtung Wolfram von Eschenbach, der mit seinem Parzifal germanisches Rittertum und christliche Religion vermählte.

Man muß von den Gestalten des Ecclesia-Meisters zu den wirr verkrampften, in krauses Ornament versponnenen Figuren an den Kapitellen des merkwürdigen Portals im Nordflügel zurückdenken. Noch nicht ein halbes Jahrhundert liegt zwischen diesen Spätlingen der deutsch-romanischen Skulptur und der Schöpfung des Ecclesia-Meisters, aber eine Welt scheint sie zu trennen. Der Mensch, dort noch verstrickt in verworrenes Geschling, das sich nur als Abbild einer unergründlich rätselvollen Natur begreifen läßt, ist hier zu klarer, adliger Schönheit erstanden. Wohl ist er nicht frei im Sinne der Antike und der Renaissance, nicht nur auf sich selbst gestellt und sich selbst genügend, sondern dienendes Glied in der Darstellung der christlichen Hierarchie. Aber gerade aus dieser Einordnung, die in der Anlehnung der Gestalt an die Architektur, symbolisch gesprochen: in der Einfügung des Menschen in die Gemeinschaft der Kirche, ihren Ausdruck findet, spricht die Geschlossenheit und Folgerichtigkeit eines grandiosen, eben des christlich-mittelalterlichen Weltbildes. Und das gibt dem Ecclesia-Meister seine besondere Bedeutung, daß er nicht nur Artist, nicht nur Könner ist, sondern Künder einer Religion. Durchaus nicht von allen Meistern der mittelalterlichen Plastik läßt sich das sagen. Die romanischen gaben einzelne Gestalten als Gegenstände der Anbetung in unbewegter, feierlicher Starrheit. Erst die Plastik der Frühgotik, derselben Zeit, in der das Christentum erst eigentlich im Abendlande Wurzel schlägt und innerlich ergriffen wird, hat sich die mimischen und physiognomischen Ausdrucksmittel so weit zu eigen gemacht, daß die Gestalt nicht mehr ausschließlich Objekt der Religion ist, sondern auch ihr Subjekt werden, selbst religiösem Empfinden Ausdruck geben kann. So sind besonders die Evangelisten vom Gerichtspfeiler sowohl Vertreter und Verkünder der Heilslehre und damit Objekte der Anbetung, wie auch Subjekte der Religion, Suchende, deren seherischem Blick sich das Heilige offenbart. Dadurch werden sie menschlich, kommen dem Gläubigen nahe, werden ihm Vorbild für seine eigene Geisteshaltung. Das aber ist das Höchste, was der Kunst beschieden sein kann, daß sie nicht nur in der ästhetischen



ABB 33. DAS SÜDPORTAL NACH ISAAK BRUNNS STICH VON 1617

Sphäre vollendete Gebilde schafft, sondern darüber hinaus als Deutung und Sinngebung des Daseins wirkt.

Nirgends sonst in Deutschland und auch selten in Frankreich sind Religion und Kunst zu so vorbildhafter und zielweisender Einheit verbunden. Denn die großen Meister von Bamberg und Naumburg sind, vielleicht weil sie jünger, vielleicht weil sie westlichem Geiste weniger verbunden sind, anders gerichtet. Sie sind eigenwilligere Individualitäten, wiederholen nicht das theologische System der französischen Kathedralen, obwohl auch sie es kennen gelernt haben, sondern geben Einzelgestalten, die nicht mehr, wie die des Ecclesia-Meisters, einen eigentlich religiösen Gehalt tragen und viel entschiedener als die Straßburger sich selbst genügende Kunstwerke, viel weniger Dienst an der Kirche sind. Der Bamberger Reiter ist eine Siegfriedsgestalt, er wurzelt viel mehr im Geiste des altgermanischen Heldensanges als in der christlichen Religion. Auch

die Frauen der Bamberger Heimsuchung wirken eher als heroische Gestalten jenes heidnisch-stolzen Geschlechtes, das die Rache der Kriemhild besang, denn als demüthige Dienerinnen Gottes. Die reckenhaften Stiftergestalten des Naumburgers aber erscheinen wie Vorahnungen protestantischen Geistes, der das freie Individuum auf sich selber stellt. So beginnt sich in Bamberg und Naumburg der Bund zu lösen, der in Straßburg Kunst und Religion vereinte und die Gestalten des Ecclesia-Meisters aus dem Menschlichen in eine Sphäre reiner Geistigkeit erhob.

DIE APOSTEL AM SÜDPORTAL

Von dem Rest des reichen Skulpturenschmuckes, den der Stich Brunns am Südportal zeigt (Abb. 33), ist nur noch wenig erhalten. Die Reliefs an den Türstürzen und die gerechten Richter hat die Revolution ganz zerstört. Sie sind im neunzehnten Jahrhundert in Anlehnung an den Stich mit einem klassizistisch-unlebendigen, den geretteten Skulpturen fremden Stil neu geschaffen worden. Die ebenfalls zerstörten Apostel sind nicht wieder ersetzt worden, doch ist es höchst wahrscheinlich, daß einige im Frauenhause bewahrte Köpfe (Tafel 33) ihnen gehört haben. Sie sind offenbar den Apostelköpfen des Marientodes nah verwandt, haben deren Typus und lyrische Beseelung, aber weder ihre geistige Erfülltheit, noch den Reichtum ihrer Individualisierung. Auch ist die Meißelführung bei ihnen nicht so feinfühlig wie im Marientod. Alle Züge sind derber und gröber. Sie haben mehr Schwere, sind weniger entschieden aus Stein in Leben übersetzt. Die gleiche Verschiedenheit läßt der Stich in der Gewandung erkennen. Gewiß ist er für stilkritische Schlüsse nur mit Vorsicht zu benutzen, aber ganz auffallend läßt er doch erkennen, daß die Gewänder der Apostel nicht wie die der Ecclesia, der Synagoge und der Reliefgestalten feinfältelig und dünnsträhnig gegeben sind, sondern in wenig gegliederten, breiten Lappen fallen.

Weil diese Apostel insgesamt weniger differenziert und bewegt sind als Ecclesia, Synagoge und die Gestalten der Reliefs, hat man sie für älter gehalten als diese. Tatsächlich aber folgt, wenn man sie in die allgemeine Stilentwicklung einstellt, aus der Abnahme der Bewegtheit gerade das Gegenteil. Denn die Erfüllung der Form mit strömenden und schwingenden Energien steigert sich zwar stetig von der Mitte des zwölften bis in das erste Viertel des dreizehnten Jahrhunderts. Dann aber wird die Gestalt wieder stiller und passiver. In Frankreich sind die kurz vor 1200 entstandenen Skulpturen der Kathedrale von Laon die am reichsten belebten und durchschwungenen. In Amiens dagegen, wo der

Neubau 1218 begann, ist die Mehrzahl still und schwer geworden. In Deutschland stehen die Chorschrankenfiguren von Hildesheim und Halberstadt dem Stil von Laon stilistisch und zeitlich am nächsten. Das Grabmal Heinrichs des Löwen in Braunschweig und die etwa zur gleichen Zeit, um 1230 entstandenen Gestalten des Bamberger Heimsuchungsmeisters entsprechen stilistisch ungefähr dem Straßburger Marientod, nur zersetzt Bamberg dessen zügige Gewandbewegung schon durch Dellungen, die, besonders in der Heimsuchung selbst, die Oberfläche in eine flackernde Unruhe auflösen. Man möchte deshalb den Straßburger Marientod mit Ecclesia, Synagoge und Gerichtspfeiler etwas früher ansetzen und käme damit wieder auf das dritte Jahrzehnt. Die Gewändeapostel aber nähern sich schon dem Stil der nach 1249 geschaffenen und wieder steinschwer gewordenen Naumburger Skulpturen. Unter diesen Aposteln wie unter den Naumburger Stiftern sind einige, deren Gewand nicht mehr zügig durchschwungen ist, sondern bewegungslos in schweren Röhren steht.

Was diese Vergleiche wahrscheinlich machen: daß die Apostel an den Gewänden die jüngsten unter den Skulpturen des Straßburger Südportales sind, das wird zur Gewißheit durch Skulpturen der Klosterkirche S. Peter und Paul in Neuweiler. Deren Nordportal, das zu den 1251 geweihten Westjochen gehört, hängt offenbar vom Straßburger Südportal ab. Trotz der im übrigen gotischen Anlage der Architektur behält es dessen Rundbogenschluß, zeigt im Tympanon, dem Gerichtspfeiler entsprechend, den Weltenrichter und zwei Engel mit den Leidenswerkzeugen und gibt an den beiden Seiten des Portals, an den Stellen, an denen in Straßburg Ecclesia und Synagoge stehen, die Apostelfürsten Petrus und Paulus (Abb. 34). Diese sind nun ganz offenbar Nachbildungen der gleichen Gestalten im Marientod, gleichen ihnen in der Gesichtsbildung, in der Kahlköpfigkeit Pauli und den Locken Petri, haben aber breitflächig bewegungsarme Gewänder, die offenbar denen der Straßburger Gewändeapostel sehr ähnlich sind. Unter ihnen muß besonders der Apostel



ABB. 34.
PAULUS VOM NORDPORTAL DER
KLOSTERKIRCHE IN NEUWEILER

links von Salomo, wenn dem Stich zu trauen ist, dem Paulus von Neuweiler in der Gewandbildung sehr ähnlich gewesen sein, nur daß bei diesem offenbar die Zahl der über die Hüfte schwingenden Falten noch geringer, die Bewegung also noch ärmer ist. Nun können die Figuren in Neuweiler, dem Weihedatum 1251 nach zu schließen, kaum lange vor 1240 gearbeitet sein. Sie sind also offenbar die jüngsten in der hier besprochenen Reihe, und die Gewände-Apostel müssen, weil sie zwischen ihnen und den übrigen Skulpturen des Südflügels vermitteln, die jüngsten unter den bisher gezeigten Straßburger Werken sein.

Von den Gewände-Aposteln ist eine sinnige Sage ausgegangen. Der zweite rechts vom Salomo hält ein Schriftband mit den Worten: »*Gratia divinae pietatis adesto Savinae de petra dura per quam sum facta figura.*« (Die Gnade der göttlichen Güte sei bei Savina, durch die ich aus hartem Stein zum Standbild gemacht bin.) Man hat daraus geschlossen, eine Bildhauerin Sabine habe nicht nur diese Apostel, sondern alle Skulpturen des Südflügels geschaffen. Damit glaubte man den Namen des Ecclesia-Meisters zu wissen und in der weiblichen Psyche den Grund für die gefühlvolle Zartheit der Gestalten gefunden zu haben. Eine poetische Legende machte endlich diese Sabine zur Tochter des Münsterbaumeisters Erwin. Tatsächlich aber kann dem Wortlaut der Inschrift nach Sabine nur die Stifterin der Apostel gewesen sein. Eine Frau dieses Namens kommt denn auch um 1220 in Urkunden vor und wird Mittel zur Ausführung der Skulpturen am Südportal gestiftet haben.

Wer aber hat die Gewände-Apostel geschaffen? Der Ecclesia-Meister selbst kommt keinesfalls in Frage. Denn zu einem weniger bewegten, mit breiten Flächen sparsamer gliedernden Stil hätte er sich wohl entwickeln können. Auch der Naumburger Meister ist von der weich flutenden Gewandbewegung seiner Mainzer Deesis zu dem bewegungslos stehenden Gewand seines Ekkehard gekommen. Aber die jüngeren Straßburger Figuren weichen von den älteren nicht nur im Grade der Bewegtheit, sondern auch in der Qualität ab. Ein Vergleich etwa des grobschlächtigen Johanneskopfes vom Gewände mit dem adlig feinen vom Pfeiler läßt keinen Zweifel daran, daß die beiden von verschiedenen Meistern stammen. Man kann deshalb annehmen, daß die Apostel im Gewände von einem eigenen, jüngeren Meister ausgeführt seien. Doch ist auch durchaus möglich, daß der Meister der Krönung, die ja auch schon bewegungsärmer war als die Todesszene, sie in späteren Jahren mit einem noch schwerer gewordenen Stil gearbeitet hat.



ABB. 35. MARIENTOD AM NORDPORTAL DER KATHEDRALE ZU CHARTRES

DIE QUELLEN FÜR DEN STIL DES ECCLESIA-MEISTERS

Wo liegen nun die Voraussetzungen für den Stil, in dem der Ecclesia-Meister schuf und der sich, in der um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts allgemeinen Umbildung, bis zu den Aposteln von Neuweiler vererbte? Schon die Baugeschichte des Straßburger Südflügels führte auf Beziehungen zu Chartres. Sie werden durch eine ganze Reihe von Einzelheiten der Skulpturen wie der Dekoration bestätigt. Gemeinsam haben die Skulpturen des Chartreser und des Straßburger Querhauses die figurierten Konsolen, die rahmende Wellenranke mit Weinlaub und Trauben, die in Türmen endigenden Baldachine, den Weinlaubzweig an der Unterseite der Baldachine, die von Säulen gebildete Nische, die auf der Straßburger Strebemauer den Jüngling mit der Sonnenuhr und in Chartres Figuren auf den Chorstreben umschließt. Die Kapitelle auf den Straßburger Nischen-Säulchen entsprechen denen des Chartreser Hochschiffs.

Grundsätzlich verwandt ist auch die Belegung des Gewandes mit zügigen, schmale Grate bildenden Faltenscharen und die Flüssigkeit des Stoffes, der sich in weichen Dellungen um die Füße am Boden ausbreitet. In Straßburg ist aber



ABB 36. PROPHET AUS DEN BOGEN-
LÄUFEN DES NORDPORTALS DER
KATHEDRALE ZU CHARTRES

diese Gewandform weiter differenziert als bei der Mehrzahl der Chartreser Gestalten. Die Mulden zwischen den Faltenrücken sind tiefer, mitunter auch breiter, so daß sich Schattentäler bilden, die durch den Gegensatz zu den belichteten Graten die Form beleben und bereichern. In Chartres findet sich diese entwickelte Gewandbildung nur vereinzelt, wie in dem Mantel des armen Ritters, den der hl. Nikolaus beschenkt. Überhaupt vereinigt der Straßburger Meister alle reicheren und weiter entwickelten Formen, die am Chartreser Querhaus verstreut vorkommen. Seine nicht mehr linear gratigen, sondern als plastische Massen gewölbten Brauenbögen hat der Salomo vom Nordportal, das Schreiten seiner Apostel und Evangelisten kommt bei den Freunden Hiobs vor, die Bereicherung der Gewandung durch überfallende Lappen bei der Vita contemplativa, die Unterscheidung eines geraden und eines gebeugten Beines bei Jesus Sirach und Judith. Freilich

hat der Straßburger diese Formen sicherlich nicht einzeln zusammengelesen und kombiniert. Er wird sich vielmehr durch tätige Mitwirkung in der Bildhauerschar, die an der Riesenzahl der Chartreser Querhausskulpturen schuf, die hier ausgebildete Formensprache angeeignet, dann aber diese Voraussetzungen durchaus selbständig weiter entwickelt haben.

Sein Verhältnis zu Chartres kann nicht anschaulicher werden als durch den Vergleich der beiden Reliefs, die den Tod Mariä schildern (Abb. 35). Die Handlung ist hier wie dort die gleiche. Die Apostel sind um die Tote versammelt, Christus tritt herzu und empfängt ihre Seele. Auch Chartres zeigt das Abschiedsweh. Zwei Apostel beugen sich über Maria, um sie noch einmal mit den Händen zu berühren. Es ist sehr kennzeichnend, daß der Straßburger Meister gerade dieses Motiv nicht aufgenommen hat. Er suchte eine weniger »handgreifliche«, eine ehrfürchtigere Bekundung der Liebe. Er brauchte keine so äußerliche Geste, seine mimische Kraft hatte andere, geistigere Mittel, Liebe und Leid der Jünger auszudrücken. Wie fern ist der Johannes, dem der Kopf auf die Brust sinkt, dem

Chartreser »Vorbild«. Der Abstand der beiden Werke wäre vielleicht noch fühlbarer, wenn in Chartres noch andere Köpfe als die schläfrigen der beiden Apostel links erhalten wären.

Wie der Straßburger Meister Anregungen verarbeitet, zeigt das Verhältnis, das in den beiden Reliefs die Figuren zum Raum haben. In Chartres stehen sie vor einem festen, wie eine Mauer wirkenden Grund. Nur die Baldachine über ihnen schaffen durch ihre Schatten die Illusion eines Raumes, aus dem die Engel heraustauchen. Sie fliegen hier nicht mehr, wie in früheren Darstellungen, an der Fläche entlang, sondern senkrecht aus ihr, die im Dunkel verborgen ist, heraus. Der Straßburger schafft, viel kühner und freier, die Schattentiefe nicht mehr durch vorkragende Baldachine, sondern durch Ausmuldung der Reliefplatte, von der nur die Figuren, von Raumdunkel umfassen, stehen bleiben.

Wovon er in Chartres ausgegangen ist, zeigen am deutlichsten die Propheten, die in den Bogenläufen über dem mittleren Nordportal den Arbor Jesse rahmen (Abb. 36). Sie haben das zügig reich bewegte Gewand, die sprechende Mimik der Straßburger Gestalten und, zum Teil, auch die Beseelung, den seherischen Blick der Evangelisten. Es ist möglich, wenn auch keinesfalls mit Sicherheit zu behaupten, daß einige dieser Propheten vom Straßburger Meister selbst in seiner Chartreser Lehrzeit geschaffen worden sind. Jedenfalls hat er die Art dieser Figuren folgerichtig zu immer reicherer formaler und seelischer Bewegung entwickelt. Die Folgerichtigkeit dieser Weiterbildung ist bemerkenswert, weil schon die Chartreser Querhausskulpturen selbst und nicht die etwas jüngeren, wohl erst nach dem Weggang des Straßburger Meisters entstandenen Skulpturen an den Pfeilern der beiden Vorhallen Ansätze zu einem Umschlage der Entwicklungstendenz zeigen. Einige, wie etwa die Figuren Gottvaters in den Schöpfungsszenen des Nordportals, haben eine breitfaltige, stark zerklüftete Gewandung, in der die zügige Bewegtheit, die um 1200 herrschte, ihr barockes Ende erreicht. Andere, am auffälligsten der segnende Christus am Mittelpfosten des Südportals, zeigen in ihrem leblosen, in harte Schienen gleichsam gefrorenen Gewand die Bewegungsarmut, die in Frankreich um 1230, in Deutschland um 1250 die reiche Bewegtheit aus der Frühzeit des Jahrhunderts ablöst. Der frühgotische Chartreser Stil tritt mit diesen Erscheinungen schon in die Vorbereitung des hochgotischen ein, noch bevor er seine letzten Möglichkeiten erschöpft hat. Nicht in Chartres, sondern, seltsam genug, in den Skulpturen des Straßburger Querschiffs entfaltet er sich zu seiner höchsten Blüte. Nicht nur in der strömenden Bewegtheit der Gewänder, in der Freiheit des Gliederspiels, sondern

auch in der Tiefe der Beseelung, überhaupt im künstlerischen Range lassen die Straßburger Gestalten die meisten Chartreser hinter sich. Die große Leistung der Chartreser Meister ist die Darstellung eines umfassenden Systems aller Gestalten der christlichen Heilslehre und damit die Leistung einer enzyklopädischen Schule, einer großen Werkgemeinschaft, während die Straßburger Figuren die Schöpfung eines an Reichtum der Erfindung und Tiefe der Beseelung einzigen, über seine Lehrer weit hinauswachsenden Geistes sind.

Die Straßburger Skulpturen sind so weit über die Chartreser hinaus entwickelt, daß man mit Recht die Frage gestellt hat, ob die Kunst des Ecclesia-Meisters außer von Chartres nicht noch von anderen Quellen befruchtet worden sei. Man hat an Byzanz gedacht, weil byzantinische Elfenbeine gerade der deutschen Kunst des frühen dreizehnten Jahrhunderts viel gegeben haben, hat auf Handschriften verwiesen, die in der Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks den Straßburger Gestalten näher kommen als die Chartreser, hat das raumbildende Tiefendunkel von spätrömischen Sarkophagen abgeleitet, und hat endlich den Reichtum der Gewandung, des Gliederspiels, der Mimik aus dem Eindruck zu erklären versucht, den der Meister von Werken der Antike empfangen habe. Irgend etwas Wesentliches ist aus keiner dieser durchweg sehr fraglichen Beziehungen zu erklären. Am allerwenigsten ist die auf den ersten Blick so bestechende Annahme einer Schulung des Meisters an der Antike stichhaltig. Gewiß ist eine Verwandtschaft seiner Werke mit Skulpturen der klassischen Zeit, zumal in der Gewandbildung, festzustellen. Auch von den Gewändern der Parthenonskulpturen kann das Wort »es suchte allenthalben an« gelten. Zudem zeigt gerade Chartres Werke, die zweifellos antike Skulpturen nachbilden, wie die Gestalt des Sommers am Nordportal, die nackt erscheint und einen Schleier über sich schwingt, oder den Goliath in einem Sockelrelief der nördlichen Vorhalle, der wie ein römischer Feldherr gerüstet ist. Im allgemeinen aber sucht man die Antike gar nicht. Den antiken Kontrapost z. B. kennt man, bildet ihn aber nur vereinzelt nach, wie etwa in dem heiligen Ritter am rechten Chartreser Südportal, der breitbeinig dasteht und Stand- und Spielbein deutlich scheidet. Solche Standfestigkeit wird nur diesem Manne aus weltlichem Stande gegeben. Die anderen Gestalten der christlichen Hierarchie und mit ihnen auch die Straßburger unterscheiden sich grundsätzlich und vielleicht bewußt von dem antiken Körperbau. Die Straßburger Evangelisten lassen erkennen, wie die Figur aus der Säule herauswächst, von ihr gehalten und gestützt wird. Ecclesia und Synagoge sind zwar ohne Säulen vor die Wand gestellt, aber auch

sie können den stützenden Hintergrund nicht entbehren. Wenn man sie, wie es mit den Originalen im Frauenhaus geschehen ist, frei in den Raum stellt, dann wirken sie durch ihre schlanke Höhe und ihr wenig festes Stehen unsicher und schwankend. Sie sind inhaltlich aus der Lehre der Kirche und formal aus der Architektur entwickelt, während die antike Statue ohne Beziehung zu einer Architektur frei auf sich selbst steht. Sie ist als »Statue« vom »stare«, vom Stehen aus auf Standfestigkeit entwickelt. Ponderation und Kontrapost sind ihre Hauptprobleme, die für die mittelalterliche Figur kaum gestellt werden, weil sie weniger getragener Leib als schwerelose Versinnlichung eines Gedankens ist. Erst die Gestalten des Bamberger Heimsuchungsmeisters und besonders die Naumburger Stifter kommen der antiken Statuenhaftigkeit nahe.

Verwandter als im Aufbau der Figur sind die Straßburger und manche Chartreser Gestalten den klassisch-antiken in der reichen, feinfältigen Bildung der Draperie. Trotzdem ist auch hier kaum ein Einfluß der Antike festzustellen, denn der frühgotische Gewandstil hat sich in einer Schritt für Schritt zu verfolgenden Entwicklung so konsequent aus den linear schematischen Formen des mittleren zwölften Jahrhunderts herausgebildet, daß es wahrlich nicht des antiken *deus ex machina* zu ihrer Erklärung bedarf. Weil diese frühgotische Gewandentwicklung, die von den Figuren der Chartreser Westfassade über die der Chartreser Querschiffsportale nach Straßburg führt, im gleichen Sinne verläuft, wie die antike des fünften vorchristlichen Jahrhunderts von den Koren der Akropolis zu den Parthenonskulpturen, sind auch die Ergebnisse verwandt. Mag dann, als die Frühgotik der klassischen Antike stufengleich war, der Straßburger Meister antike Skulpturen gesehen haben. Sie konnten ihm wesentlich Neues zur Ausbildung seines Stiles nicht mehr geben. Er wurzelt, daran kann kein Zweifel bestehen, durchaus in der Tradition der französischen Frühgotik. Sie ist die einzige greifbare Voraussetzung seines Stiles. Daß er sich aber aus dieser Tradition zu einer Schöpfung von so einzigartiger, einsamer Größe erhebt, das ist nicht durch irgendwelche »Einflüsse«, sei es aus der Malerei, sei es aus Byzanz oder aus der Antike, zu erklären, sondern nur aus der gewaltigen Schöpferkraft dieses begnadeten Menschen. Was er von seinen Chartreser Lehrmeistern empfangen hat, ist nicht mehr und nicht weniger als was Dürer dem Wolgemut oder Michelangelo der Donatello-Schule verdankt. Er übernahm in Chartres den allgemeinen Stil, den gängigen Formenschatz seiner Zeit. Was er daraus schuf, ist seine eigenste Tat, die nicht mehr rational zu erklärende, sondern nur mit Ehrfurcht zu schauende Tat eines der größten Geister aller Kunst.

II. DIE BILDWERKE DES LANGHAUSES

DIE FIGUREN AUF DEN STREBEPFEILERN



ABB. 37. HL. MICHAEL VON
EINER LANGHAUSSTREBE

Das Langhaus hat keine Portale und stellt deshalb der Plastik nur kleinere Aufgaben: Figuren für die Strebepfeiler, für den Lettner und dekorative Füllstücke zu schaffen. Außerdem sind zwei einzelne Gestalten an der Westseite der Arkaden, die vom Querhaus in die Seitenschiffe führen, den Kapitellen aufgesetzt (Tafel 26). Diese sollten nach der Absicht ihres Meisters, desselben, der den Chor gebaut hatte, ebenso breite Scheidbögen tragen wie sie die Vierung hat. Die schmaleren, gerippten Bögen aber, die der Meister des Langhauses dann tatsächlich von ihnen ausgehen ließ, beanspruchen nur die eine Hälfte der Kapitellplatte, deren andere nun mit Skulpturen besetzt wird: am Nordpfeiler mit Simson, der auf einem Löwen sitzt und ihm den Rachen aufreißt, ein aus Chartres entlehntes Motiv, und am südlichen mit einem knieenden Manne, der aufwärts schaut und ruft. Man hat ihn, wohl mit Recht, als Darstellung des Langhaus-Architekten erklärt. Diese beiden zur Zeit des Baubeginnes am Langhaus, also um 1240 geschaffenen Gestalten gehören Epigonen aus der Werkstatt des Ecclesia-Meisters. Aus den gleichen Händen dürften einige Figuren in den Baldachinen der Strebepfeiler stammen. Dem Simson entspricht der Erzengel Michael vom östlichen Pfeiler der Nordseite, der seine Lanze dem Drachen in den Leib stößt, dem Aufschauenden ist ein Teil der übrigen Strebepfeilerfiguren verwandt. Der Michael ist mit spitz ausfahrenden Gliedern jäh bewegt. In anderen Darstellungen ist sein Kampf meist aktionslos und wird symbolisch dadurch entschieden, daß die Lanze im Maule des Drachen steht. Auch hier wendet der Engel nicht eigentlich physische Kraft an, er siegt als geistige Macht. Dennoch aber ist sein Kampf bewegte Handlung. Hoch ist sein rechter Arm gereckt, um die Lanze von oben herabzustoßen, und das linke Knie ist gebeugt, um dem Stoße Nachdruck zu geben. Diese heftige Gesamtbewegung klingt in den scharf und hart aufeinanderstoßenden Falten nach.

In unerwartetem Gegensatz zu dieser starken Bewegtheit ruhen die meisten übrigen Strebepfeilerskulpturen als starre Blöcke. Der Körper spielt nicht mehr in den Hüften, die Differenzierung der Beinstellung ist aufgegeben. Das Interesse am Körper ist erloschen, er wird verhängt von dem in steifen Röhren und Schienen stehenden Gewand. Die Qualität dieser Figuren ist im allgemeinen sehr gering, zumal verglichen mit den bis in jede Falte durchföhlten und belebten Gestalten des Ecclesia-Meisters erscheinen sie grob und ungeschlachtet. Dennoch trägt an der Verarmung ihrer Bewegtheit nicht nur der Verfall des technischen Könnens Schuld. Sie sind nicht nur weniger gekonnt, sie sind auch anders gewollt. Während nämlich eine der ersten unter den Strebepfeiler-Skulpturen, die Margarete auf dem östlichen Pfeiler der Südseite, die Synagoge noch nachahmen will, besonders das reiche Gefältel wiederholt, das sich um deren Füße staute, ist in der Gestalt vom zweiten Pfeiler (Abb. 38) gar keine Nachahmung der Querhausskulpturen mehr beabsichtigt. Ihr Meister macht überhaupt keinen Versuch, die Figur irgendwie zu bewegen. Er will starr geblockte Masse geben

und ist deshalb nicht eigentlich, wie der Meister der Margarete, ein Epigone des Ecclesia-Meisters. Daß dieses Aufgeben der Bewegtheit nicht ein individueller, sondern ein allgemein stilgeschichtlicher Vorgang ist, wird durch die Tatsache erwiesen, daß er sich schon in Chartres vorbereitete. Dort zeigte sich das Ende des frühgotischen Stiles auf zwei Wegen: durch Versteinung und Erstarrung, wie im Gewande des Christus am Südportal und durch die Steigerung der Gewandbewegung zu barocker Zerklüftung, wie bei den Gestalten Gottvaters in der Schöpfungsgeschichte am Nordportal. Dieselben Erscheinungen wiederholen sich nun in Straßburg, nachdem der Ecclesia-Meister den frühgotischen Stil zur höchsten Reife geführt hatte, mit der übersteigert heftigen Bewegtheit des Drachentöters Michael und der Bewegungslosigkeit der meisten übrigen Strebepfeilergestalten. Mögen also die Straßburger Langhausskulpturen von Leuten ausgeführt sein, die arm an Erfindung wie an technischem Können waren, sie spiegeln doch die Wandlungen im allgemeinen Stil ihrer Zeit. Schulbildend haben sie freilich nicht wirken können und die weitere Entwicklung hat sich auf anderen Grundlagen aufgebaut.

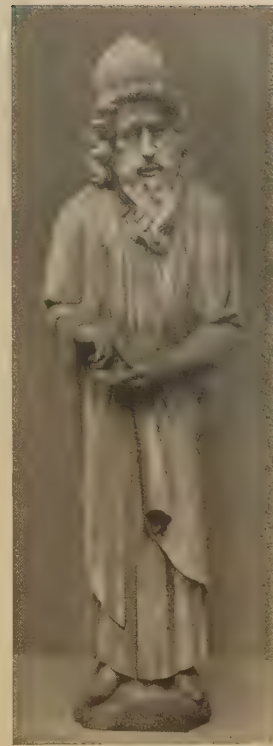


ABB. 38.
FIGUR VON EINER
LANGHAUSSTREBE



ABB. 39. DER EHEMALIGE LETTNER, KUPFERSTICH VON ETWA 1650

DIE FIGUREN DES LETTNER

Eine zweite, mit der Straßburger Tradition durch nichts verbundene Werkstatt hat die Skulpturen des Lettners gearbeitet. Er trennte den hohen Chor, den Sitz des Domkapitels, vom Langhaus, dem Raum der Laien, und diente wie der Name, ursprünglich lectorium, sagt, als Bühne für die Verlesung der Episteln und Evangelien. Der alte Stich von Brunn (Abb. 3) zeigt, wie er im Raume stand. Die Barockzeit empfand diese Zerschneidung des Raumes durch den Lettner als störend. Im Jahre 1682, als das Münster, das seit 1525 lutherisch gewesen war, nach der Einnahme Straßburgs durch die Franzosen wieder katholisch wurde, riß man den Lettner ab, um den Blick aus dem Langhaus auf die neue, prächtige Dekoration des Chores freizumachen. Die Skulpturen des Lettners blieben nun verschollen, bis der Münsterbaumeister Knauth sie zu Ende des vorigen Jahrhunderts im Turmoktogen wiederfand. Mit Hilfe eines um 1650 entstandenen, in Abb. 39 gezeigten Stiches, der auf einer Zeichnung von Arhardt fußt, konnte Knauth dem Lettner noch weitere Bruchstücke zuerkennen. Unter ihnen ist ein für die Datierung wichtiges Kapitell. Es zeigt die Knospen, die sich an den Kapitellen des Gerichtspfeilers eben erst zu öffnen begannen, voll entfaltet. Aber die Blätter sitzen noch an Zweigen, die vom Fußring des Kapitells aufsteigen und wachsen noch nicht, wie an den Langhauskapitellen in Büscheln aus dem Kelch. Dieser Form nach steht also der Lettner zwischen dem Südflügel und dem Langhaus. Tatsächlich ist er wohl gleichzeitig mit den östlichen Langhausjochen entstanden. 1261 wird er zum ersten Mal erwähnt, aber schon 1252 wird von dem Frühaltar gesprochen, der

nach Grandidier seit dem dreizehnten Jahrhundert der Altar der Bürgerschaft war und unter dem Lettner stand. Es ist also anzunehmen, daß 1252 auch schon der Lettner fertig war. Für diese Ansetzung spricht auch der Stil der Skulpturen, die Apostel und Propheten darstellen (Tafel 50). Die Gewänder sind nicht mehr wie in Chartres und beim Ecclesia-Meister von feinsträhnigen, schmalrückigen Faltenscharen durchzogen. Sie fallen in breiten Röhren oder in schweren Lappen. Und die Körper sind nicht mehr als Organismen aus freibewegten Gliedern gebildet, der Leib ruht nicht mehr, sich geschmeidig drehend, in den Hüften, sondern liegt ausdruckslos als unartikulierter Block hinter dem Gewande. So hat sich das Verhältnis des Körpers zum Gewande umgekehrt. Er spricht nicht mehr durch das Gewand, bestimmt es nicht mehr mit seiner eigenen Bewegung, sondern ist vom Gewand verhängt, das ihn mit einer nicht organisch aus dem Gliederspiel, sondern abstrakt aus künstlicher Rechnung gewonnenen Bewegung überzieht.

Dieses neue Prinzip wird in der linken Gestalt der Tafel 50 besonders deutlich. Der Körper selbst ist, von den Armen abgesehen, ohne Bewegung. Von seiner linken Schulter zum rechten Fuße fällt in langem Zuge eine Falte, die sich mit dem nach rechts geneigten Kopfe zu einer einzigen großen Schwingung verbindet. Sie ist nicht aus dem Körper entwickelt, sondern ihm von außen vorgeschrieben. Ebenso abstrakt ist die Aufrollung der Locken am Kopfe der daneben abgebildeten Figur. Während das Haar an den Köpfen des Ecclesia-Meisters dem natürlichen in den mannigfaltigen Zufällen seiner Wellung sehr nahe war, sind hier die Locken gleichförmig und schematisch zu einer S-Form aufgerollt, die nicht am wirklichen Haar beobachtet, sondern aus einer künstlichen Vorstellung von pretiöser Eleganz gebildet ist. Dieser Wechsel von organischer und naturnaher Bewegung zu naturfremder und abstrakter bedeutet den Übergang vom frühgotischen zum hochgotischen Stil.

Wie jeder Übergang, beginnt auch dieser negativ, mit einem Verlust dessen, was die vorige Phase ausgezeichnet hatte. Die alte organische Bewegtheit ist verloren, die neue abstrakte aber ist erst in Ansätzen zu erkennen. Der Eindruck wird im allgemeinen noch nicht von ihr, sondern von dem derber und gröber Werden des Überkommenen bestimmt. Die Gewandung mancher Lettner-Figuren entbehrt zwar nicht der Feierlichkeit und Größe, hat aber doch weder den Reichtum der frühgotischen, noch den folgerichtigen Aufbau und die ausdrucksvolle Durchschwingung der entwickelten hochgotischen Draperie. Wie unsicher diese Zeit nach neuen Formen tastet, zeigen besonders auffallend



ABB. 40. DIAKON VOM
EHMALIGEN LETTNER

die drei Falten vor der Brust der auf Tafel 50 abgebildeten jugendlichen Gestalt. Ihre scharfwinklige Brechung entspricht weder natürlicher, in der Haltung des Körpers motivierter Gewandbewegung, noch vermag ihre abstrakte Eigenwilligkeit dem Ausdruck der Figur etwas hinzuzufügen.

Noch deutlicher spricht die Unentschiedenheit dieser Übergangszeit aus den Köpfen. Neben denen des Ecclesia-Meisters, die so reich durchseelt und so tief vergeistigt waren, erscheinen sie sehr verarmt. Einige sind maskenhaft unbewegt, andere runzeln die Stirne, ohne daß daraus ein höherer Ausdruck als der einer schmerzlichen Sorge gewonnen würde, wieder andere, wie der Jüngling rechts auf Tafel 50 geben sich heiter mit einem Anfluge leichter Koketterie. So ist die Variation der Gesichter eine durchaus äußerliche. Als bedeutendster unter diesen Köpfen erscheint der auf Tafel 51 abgebildete. Auch er ist ohne sprechenden Ausdruck, aber gerade diese psychische Aktionslosigkeit, dieses schlichte Dasein gibt ihm etwas von jener stillen Hoheit, die antiken Götterbildern eigen ist. Unter ihnen erscheinen aber nicht die straffgespannten Gesichter der klassischen Zeit, als die nächst verwandten, sondern die etwas weichlichen des vierten vorchristlichen Jahrhunderts, das auch eine Zeit des Übergangs war.

Entwicklungsgeschichtlich hängen die meisten Lettnerfiguren bestimmt mit den Aposteln der 1243—48 erbauten Ste. Chapelle in Paris zusammen. Die jugendlich Heiteren unter ihnen aber scheinen die Engel der Reimser Westfassade vorauszusetzen. Ob sie von einem zweiten Meister stammen oder ob alle Lettnerfiguren von einem Manne gearbeitet wurden, der dann Paris und Reims gesehen haben müßte, ist schwer zu entscheiden.

Eine einzige Gestalt des Lettners hat nichts von dem Übergangscharakter seiner übrigen Skulpturen. Es ist die Figur der Abb. 40. Ihr Rücken ist nicht wie bei den anderen Figuren roh behauen, sondern trägt ein reiches Ornament aus aufsteigenden Blättern. An Stelle des erst in neuerer Zeit hinzugefügten Buches lag in den Händen eine Blattkonsole, deren Reste noch zu erkennen sind. Die Gestalt stellt also offenbar einen Diakon dar, der mit dem Rücken

gegen das Langhaus stand und auf dessen Hände die liturgischen Bücher zur Verlesung gelegt wurden. Dieser passiven Aufgabe entsprechend ist er vollkommen bewegungslos in klarer Symmetrie gegeben. Im Gegensatz zu den anderen Lettnerfiguren hat die Starrheit bei ihm einen positiven Wert, den Ausdruck einer sehr strengen Feierlichkeit gewonnen. Diese Gestalt erscheint als endgültig formuliert und vollkommen, weil hier die Aufgabe, das was gegeben werden sollte, mit dem, was von dieser Zeit gegeben werden konnte, zusammentraf. Keine andere Epoche hätte diese Gestalt so neutral als dienenden Block formen und dabei aus dieser Blockhaftigkeit so entschieden den Ausdruck feierlicher Würde gewinnen können, wie diese Zeit der allgemeinen Bewegungslosigkeit, die zwischen zwei Bewegungsformen, der organischen der Frühgotik und der abstrakten der Hochgotik, unentschieden verhält.

DEKORATIVE SKULPTUREN

Neben den Figuren auf den Strebepfeilern und denen am Lettner hat das Langhaus noch zwei dekorative Skulpturen-Folgen: Die Köpfe an den Schlußsteinen und die Zwickelfüllungen, die in den Ostjochen den Arkaden des Triforiums, in den westlichen den Blindarkaden der Seitenschiffe gegeben sind. Die Köpfe, die nicht wie gewöhnlich an den Unterseiten der Schlußsteine hängen, sondern neben ihnen in den Winkeln der Rippenansätze stecken, sind derbe, vulgäre Gebilde (Abb. 42). Manche öffnen den Mund zum Schreien. Es ist schwer begreiflich, daß die hohe Geistigkeit und adlige Feinheit der Skulpturen vom Südflügel so bald und so weit entarten konnte, doch zeigt die Dichtung dieser Zeit denselben Wandel. Zur Mitte des Jahrhunderts geht ihre überfeinerte Kultur in derbem Naturalismus unter. Die niedere Minne drängt sich vor, bäuerliche Motive ersetzen die höfischen. Einen der Lobredner derber Leibesfreuden, jenen Steinmar, der von sich sagt, er wolle die Minne-Ideale fahren lassen und »in daz luoder treten«, hat man in einem Zwickelrelief selbst erkennen wollen. Da lehnt ein Mann, der einen gewaltigen Humpen zum Munde führt, und neben ihm steht das Wort »Steimer« eingemeißelt. Tatsächlich hat Steinmar durch seinen Lehnsherren



ABB. 41. HUND
VON DER FIALE EINER
LANGHAUSSTREBE



ABB. 42. SCHLUSSSTEIN AUS DEM LANGHAUS

enge Beziehungen zu Straßburg gehabt, und daß ein so weltfreudiger Sänger im Münster abgebildet wird, ist zwar erstaunlich, doch ist in den Zwickelreliefs auch sonst allerlei Unheiliges geschildert. So ein Wächter, der ins Horn stößt, ein Wolf, dem der Kranich den Knochen aus dem Schlund holt, und gar ein Mann, der seine Notdurft verrichtet. An diesen dekorativ untergeordneten Reliefs wurde, wie an den Wasserspeiern, der Lust zum Fabulieren und Karikieren eine Stätte gegeben, die der Plastik, die nicht wie die

Dichtung auch weltliche Aufgaben fand, sonst versagt war. In der romanischen Zeit hatten die Kapitelle der freien Phantasie ein weites Feld geboten. Jetzt sind sie mit dem konventionellen Laub geschmückt, und nur an zwei Kapitellen des Triforiums hat der Bildhauerwitz aus der altgermanischen Tierdichtung zwei launige Parodien geprägt. Tiere treten als Akteure einer Prozession und einer Messe auf (Abb. 43). Die Prozession wird von einem Bären mit Weihwasserkessel und Sprengwedel geführt. Ihm folgen ein Wolf mit dem Kreuz und ein Hase mit der Kerze. Hinter ihnen tragen Eber und Bock den zusammengekauerten Fuchs auf einer Bahre, unter der ein Äffchen springt. Ob der Fuchs als Reliquie oder ob sein Begräbnis gemeint ist, bleibt ungewiß. Am zweiten Kapitell steht ein Hirsch vor dem Altar, hinter ihm singt ein Esel aus dem Buch, das ihm ein Kater hält.

Die satirische Dichtung der Reformationszeit hat sich dieser Szenen mit Freuden bemächtigt. Johannes Fischart legt sie mit bitterer Polemik aus. Nachdem das Münster unter französische Herrschaft gekommen und wieder katholisch geworden war, hat ein frommer Steinmetz die Figuren, die nun als Verhöhnung der Religion galten, im Jahre 1685 abgemeißelt. Wir bilden sie nach den Holzschnitten ab, die Schadaeus 1617 in seinem Münsterbüchlein veröffentlicht hatte.

Diese Parodien, die doch ganz zweifellos Mißstände in der Kirche und unwürdige Priester geißeln, wirken mitten im heiligen Raume seltsam genug.

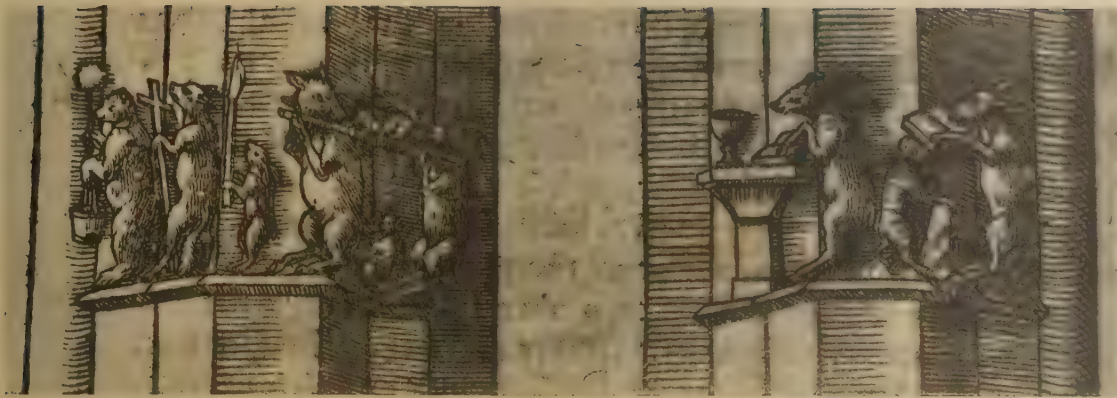


ABB. 43. PROZESSION UND MESSE. ZERSTÖRTE KAPITELLE DES TRIFORIUMS

Offenbar sind sie nicht, wie Fischart sie auslegte, als Kritik an der Kirche schlechthin, sondern nur an den schlechten unter ihren Dienern gemeint.

III. DIE BILDWERKE DER WESTPORTALE

Eine weit gespannte Aufgabe, die größte überhaupt, die das Münster zu vergeben hatte, wird der Plastik an der Westfront gestellt. Sie übernimmt als erster Bau auf deutschem Boden die Gliederung der Fassade in drei Portale. Hier endlich kann sich ein reiches Programm entfalten, denn hier werden Architektur und Plastik zusammen entworfen, hier kann das System der christlichen Heilslehre, wie es in dem Skulpturenschmuck der französischen Kathedralen entwickelt worden ist, umfassend dargestellt werden. Alle Vorstellungskreise sind aufgenommen, ohne Rücksicht darauf, ob eine Szene an anderer Stelle des Münsters schon geschildert ist. Nur das am Querschiff dargestellte Marienleben wird ausgelassen. Die Anbetung der Könige und das Jüngste Gericht aber werden in der Folge der Szenen aus dem Leben Christi wiederholt. Dieses Epos wird in den drei Bogenfeldern geschildert. Im linken kommen die heiligen drei Könige zu Herodes, beten das Kind an und bringen ihm ihre Gaben. Der mittlere Streifen zeigt den Kindermord und die Flucht nach Ägypten, der oberste die Darbringung im Tempel. Über dem Mittelportal wird die Passionsgeschichte gegeben (Abb. 44): Christi Einzug in Jerusalem, das Abendmahl, die Gefangennahme, das Verhör vor Pilatus und die Geißelung im unteren Feld, im zweiten die Dornenkrönung, die Kreuztragung, in der Mitte die das Ganze beherrschende Kreuzigung, rechts die Abnahme vom Kreuz und der Besuch der Marien am leeren Grabe. Im dritten Streifen hat sich Judas erhängt, Christus geht durch die Vorhölle, erscheint Maria Magdalena, tritt unter die versammelten Jünger

und überzeugt den ungläubigen Thomas. Das oberste Feld zeigt die Himmelfahrt. Das Bogenfeld des rechten Portals endlich schildert die Wiederkunft Christi zum Jüngsten Gericht. Er thront im obersten Feld zwischen zwei Engeln mit den Leidenswerkzeugen. Im unteren Streifen steigen die Toten aus den Gräbern, im mittleren wandern die Verdammten in den Höllenrachen.

In den Bogenläufen, von denen die Bogenfelder gerahmt werden, sind an den Seitenportalen Engel und Heilige dargestellt. Die des Mittelportals zeigen mit 75 Figuren die Schöpfungsgeschichte, das Leben der Patriarchen und Könige, die Martyrien der Apostel, die Evangelisten und Kirchenlehrer und die Wunderheilungen Christi. Insgesamt repräsentieren sie also die prominenten Träger der Heilslehre vom Alten Testament über das Neue bis zu den Vätern der katholischen Kirche.

Die Statuetten in den Bogenläufen aller drei Portale sind in der französischen Revolution zerstört worden. Auch die Figuren im rechten und linken Bogenfeld und im obersten Feld des mittleren wurden stark beschädigt. Zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts hat man die Statuetten in Anlehnung an Abbildungen des alten Zustandes ersetzt und die Bogenfelder wieder ergänzt. Die Madonna am Pfosten des Mittelportals, die ebenfalls zerschlagen worden war, hat Vallastre nach einer Zeichnung des Malers Steinle erneuert. Diese Maria ist wohl die beste unter den neuen Figuren. Das Kind dagegen hat die süßliche Weichheit, die auch alle die anderen Erneuerungen dieser Zeit der späten Romantik neben der Herbheit und Kraft der Originale so schwer erträglich macht.

Erhalten haben sich dank der rettenden Tatkraft des Professors Hermann die großen Figuren in den Gewänden der Portale: Im linken die Tugenden auf den Lastern, im mittleren die Propheten, im rechten die klugen und törichten Jungfrauen (Tafel 52, 53, 58, 59).

Die Darstellung der Propheten hat dieselbe Wurzel wie die der Ecclesia und Synagoge. In dem Streit der beiden Religionen zitiert der »Sermo beati Augustini contra paganos Judaeos et Arianos de symbolo« die Stellen aus den Büchern der Propheten, die das Erscheinen des Messias weissagen und dadurch beweisen, daß Christus gekommen ist »das Gesetz und die Propheten zu erfüllen«, und daß der neue Bund den alten vollendet. Dieser Sermo war erst Predigt und Lesestück, dann halbliturgisches Drama, in dem verschiedene Priester die Worte der Propheten verlasen. Daraus entwickelte sich das Prophetenspiel, in dem vor dem geöffneten Kirchenportal rechts die Propheten ihre Weissagungen vortrugen, während links der Archisynagogus mit den ungläu-

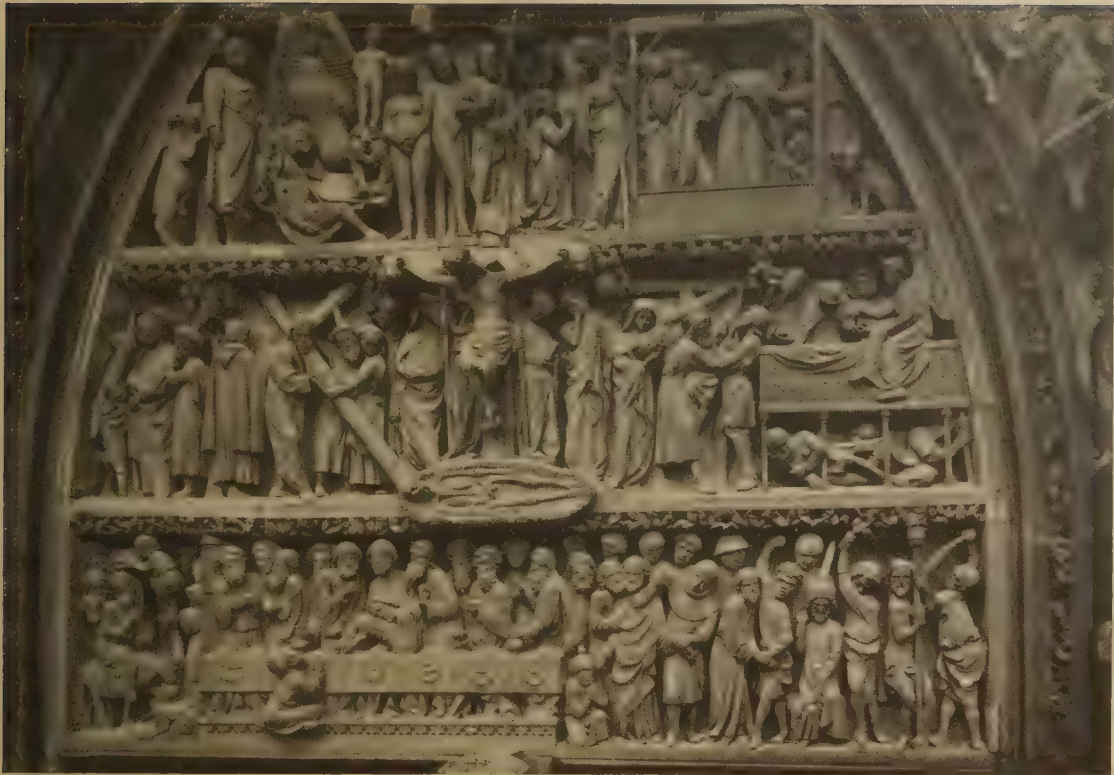


ABB. 44. DIE PASSION CHRISTI IM BOGENFELD DES MITTELPORTALS

bigen Juden stand. Um diese zu überzeugen, wurde mitunter, so in dem um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts entstandenen Weihnachtsspiel von Benediktbeuren, die Lebensgeschichte Christi vorgeführt, die ja auch in Straßburg über dem Propheten-Portal gegeben ist. Aus diesem Prophetenspiel hat die bildende Kunst, zuerst zu Beginn des zwölften Jahrhunderts in Frankreich, die Propheten als Gewandefiguren übernommen. Ihre Zahl richtet sich nach der Gliederung der Architektur. In Straßburg werden nicht sechzehn, die vier großen und die zwölf kleinen Propheten dargestellt, sondern nur vierzehn, auf jeder Seite je fünf in den Gewänden des Portals und je zwei neben den Strebepfeilern (Tafel 58 und 59).

Während die Propheten den historisch-dogmatischen Darstellungen der Westportale eine monumentale Mitte geben, haben die Zyklen an den Gewänden der Seitenportale einen moralischen Inhalt. Sie wenden sich didaktisch an den Eintretenden. Die Darstellungen der Jungfrauen mit Christus als Führer der klugen und dem Fürsten der Welt an der Spitze der törichten ist wieder aus den geistlichen Spielen in die bildende Kunst übernommen worden. Die

Dramatisierung des Gleichnisses von den Jungfrauen war das älteste unter allen kirchlichen Spielen und ist in Frankreich schon im elften Jahrhundert nachzuweisen. An den französischen Kathedralen wird es im zwölften Jahrhundert dargestellt, aber nur mit kleinen Figuren an untergeordneter Stelle. Erst am Nordportal des Magdeburger Domes treten die Jungfrauen lebensgroß in den Gewänden auf, und erst in Straßburg werden ihnen ihre Führer, Christus und der Fürst der Welt gegeben. Dieser Verführer, von vorn eleganter Weltmann, auf dem verwesenden Rücken aber von Kröten und Schlangen bekrochen, stammt aus einer literarischen Allegorie. In seinem »Abschied von der Welt« hatte Walther von der Vogelweide der »Frau Welt« vorgeworfen, sie locke mit ihrem schönen Antlitz

»doch was der Schanden also vil / dô ich dîn hinden wart gewar«.

Konrad von Würzburg nahm das Bild auf und schilderte in »Der Welt Lohn«, wie ein Ritter von einer Frau besucht wird, die ihn durch ihre Schönheit berückt, bis er ihren Rücken sieht:

der was in allen enden gar
bestecket und behangen
mit würmern und mit slangen
mit kröten und mit nâtern;
ir lip was voller blâtern
und ungefüeger eizen;
fliegen und ameizen

ein wunder drinne sâzen
unz tûf das gebeine.
si was sô gar unreine
daz von ir broeden libe dranc
ein also egelicher stanc
den niemen kunde erliden.

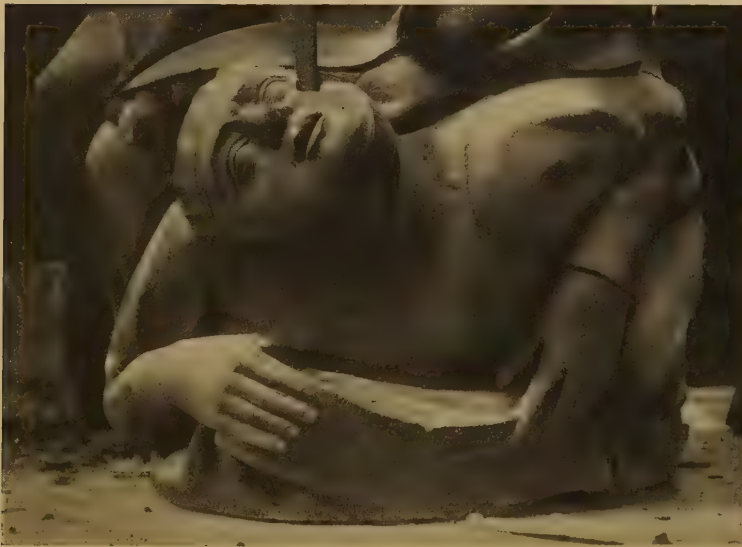


ABB. 45. LASTER ZU FÜSSEN EINER TUGEND

Da erkennt der Ritter die Verführerin als die »Frau Welt«, wendet sich von ihren Freuden ab und bekehrt sich zum Kreuzzuge. Konrad von Würzburg lebte in Basel und hatte Gönner in Straßburg. Es ist also ziemlich sicher, daß der Straßburger Fürst der Welt von der Allegorie abstammt, die Konrad um 1260 geprägt hatte.

Man denke von diesem Lobe der Abwendung von der Welt zu Gottfrieds Tristan zurück, diesem hohen Liede weltlicher Minne. Der Gegensatz der beiden Dichtungen ist kein Einzelfall. Das von der ritterlichen Kultur getragene, weltfrohe und dabei zuchtvolle Ethos, das die Dichtung der Jahrzehnte um 1200 beherrscht hatte, ist zerfallen. Entweder wird, wie bei Steinmar, eine grobe Genußsucht besungen oder, wie bei Konrad und Rudolf von Ems, eine asketische Flucht vor der Schönheit alles Weltlichen. Wie in der Dichtung die Einheit von schönheitliebender Weltfreude und idealem Ethos zerbrochen ist, wie sich diese Mächte nicht mehr in Gestalten, wie dem Parzival Wolframs verbinden, sondern sich bekämpfen und die Entscheidung für die eine oder die andere fordern, so ist in der Skulptur die wunderbare Vereinigung christlichen Geistes mit leiblicher Schönheit zerstört, die in den Gestalten des Ecclesia-Meisters gewonnen war. Die Figuren des Lettners und der Strebepfeiler haben den Leib mit undurchsichtigem Gewand verhangen und wo, wie in einigen Tugenden und Jungfrauen der Westportale, dem Leib eine sinnliche Schönheit gegeben wird, da ist sie eine selbstgefällige Eleganz. Die Darstellung der Frömmigkeit in der Schönheit aber, die dem frühgotischen Stil gelungen war, ist verloren. In dieser Spätzeit des dreizehnten Jahrhunderts kündigt sich die asketische, weltabgewandte Religiosität des vierzehnten Jahrhunderts wie im Stil der Skulpturen, so auch in ihrem Programm an. Denn an keiner früheren Kathedrale ist so ausführlich wie an der Straßburger Westfront die Passion, das Leiden des Herrn geschildert, an keiner nimmt das didaktische und moralisierende Element einen so breiten Raum ein. Vorher hatte man die christliche Hierarchie in ihren wichtigsten Gestalten repräsentiert, aber nirgends so augenfällig die Nutzanwendungen der christlichen Lehre für das Leben eines jeden dargestellt, wie es in Straßburg an den



ABB. 46. LASTER ZU FÜSSEN EINER TUGEND

seitlichen Portalen geschieht, deren rechtes, das Jungfrauenportal die Mahnung ausspricht: Seid stets bereit für das Gericht, und deren linkes den Kampf der Tugenden mit den Lasten darstellt, der den Sinn eines jeden christlichen Lebens ausmachen soll.

Diese Allegorie, die den christlichen Dualismus von gut und böse versinnlicht, ist in vielen Traktaten »de vitiis et virtutibus« geschildert. Sie folgen der »Psychomachia«, dem »Geisteskampf« des Aurelius Prudentius. Die bildende Kunst schildert zuerst den Kampf zwischen den beiden Mächten, und noch im Hortus deliciarum ist er als Streit zweier Ritterheere versinnlicht. Die Plastik zeigt meist die Entscheidung des Kampfes, den Triumph der Tugenden, die auch in Straßburg auf ihren Feindinnen stehen und die Lanzen in deren Köpfe stoßen. Während Literatur und Malerei sieben Tugenden geben, die drei theologischen und die vier Kardinaltugenden, vermehrt sie die Architekturplastik, der Gewändegliederung entsprechend, meist auf zwölf.

Die Straßburger Tugenden sind merkwürdige Wesen. Von Frömmigkeit und Tugendhaftigkeit sind sie recht weit entfernt. Einige sind in ihrer dümmlichen Einfalt wenigstens bieder zu nennen. Andere töten ihre Gegnerinnen mit einem grausam wollüstigen Lächeln, wieder andere posieren selbstgefällig in gesuchter Eleganz. Zumal die üppig schöne Gestalt der zweiten von außen im rechten Gewände steht mit ihrer hoffärtigen Eitelkeit in merkwürdigem Gegensatz zu der demütigen Geistigkeit wahrhaft christlichen Wesens. Als artistische Leistung freilich ist sie im ganzen Mittelalter kaum übertroffen worden. Ein so formenschöner Körper und ein so ebenmäßig wohlgebildetes Gesicht ist bis zur Renaissance kaum wieder gelungen (Tafel 57). Der Fortschritt in der Verselbständigung des Körpers, in seiner Befreiung von der Architektur ist dem Werk des Ecclesia-Meisters gegenüber unverkennbar. Ebenso schwer aber wiegt, was seitdem verloren gegangen ist: die geistige Einheit von Kunst und Religion. Der Dienst der Gestalt an der Kirche kommt hier nicht mehr im Wesen des Werkes, sondern nur noch in seiner, man möchte sagen: zufälligen Aufstellung am Kirchenportal zum Ausdruck.

Obwohl die Figur von der Architektur freier geworden ist, gleicht sie in Aufbau und Bewegung doch durchaus noch nicht einer natürlichen Gestalt. Sie hält sich in einer sehr merkwürdigen Form. Ihr linkes Bein ist als Spielbein gegeben. Die Last des Körpers müßte also auf dem rechten, dem Standbein liegen, über dem sich, dem Gesetz der Ponderation gemäß, die Schulter senken müßte. Gerade das Gegenteil aber ist der Fall: der Körper ist auf das linke

verschoben, und die linke Schulter ist gesenkt. Indem dann der Kopf wieder nach der anderen Seite geneigt ist, bildet sich im Körper die Andeutung einer S-förmigen Schwingung, die vom Gewand bestärkt wird. Von der Brust ziehen sich zwei Falten nach links zur Mitte des Gürtels, und von dessen linker Seite gleiten zwei große Gewandzüge nach rechts herunter. Diese Bahnen führen den Blick, der vom Kopf nach rechts läuft, zur Hüfte nach links und von hier wieder nach rechts zu den Füßen.

Nach der Erstarrung der Leiber in den Skulpturen des Lettners und der Strebepfeiler ist hier eine neue Bewegung gewonnen, die aber nicht mehr die organischen Funktionen des natürlichen Körpers sucht, sondern jene eigenwillige, abstrakten Gesetzen folgende Beschwingung, die durch die ausgezehrten, entstofflichten Leiber des vierzehnten Jahrhunderts ziehen wird. Sehr merkwürdig vereinigt also diese Tugend die Prinzipien zweier Zeiten: Die volle, schöne Leiblichkeit des dreizehnten und die abstrakte, schwere lose Schwingung des vierzehnten Jahrhunderts.

Diese neue, naturfremde Abstraktheit der Formen wird besonders anschaulich im Haar (Tafel 56, 57). Es sucht nicht mehr die Lockerheit und den Reichtum des Zufälligen, wie an den Köpfen der Südflügelskulpturen, gibt sich nicht mehr natürlich, sondern ist mit seinen künstlich gebildeten, üppig gewellten Schleifen zum Ornament geworden.

Diesen Formen sind die kräftig durchschwungenen Faltenzüge verwandt, die sich in den Gewändern der anderen Tugenden bilden. Auch sie sind naturfern, denn sie folgen nicht mehr dem Gesetz der Schwere, das die Gewänder einbrechen lassen müßte. Die Gestalten selbst entsprechen aber dieser üppigen Schwellung ihrer Gewänder keineswegs. Ihre Leiber sind pfahlhaft steif oder



ABB. 47. EINE TUGEND VOM
LINKEN WESTPORTAL



ABB. 48. KOPF EINER TUGEND VOM
LINKEN WESTPORTAL

mager geschwungen. Zumal Seitenansichten, wie die in Abb. 47 gegebene, zeigen ein seltsames Mißverhältnis zwischen der dünnen Steifheit des Ganzen und dem mächtigen Ausladen der Falten vor dem Leibe. Diese unausgeglichene Proportionierung wirkt um so merkwürdiger, als das Gesicht der Figur (Abb. 48) sehr fein und elegant gebildet ist. Es ist für die Zwiespältigkeit dieser späten Kunst sehr bezeichnend, daß sich hier eine stille Versunkenheit, die fast wie Frömmigkeit aussieht, in Zügen darstellt, die Begriffe wie pretiös und apart wecken. Das Schlichte und Einfache genügt nicht mehr als Träger des Ausdrucks, es wird das reizvoll Besondere gesucht, und zumal aus den fremdartig langgeschlitzten Augen spricht der Geschmack eines

Geschlechtes, das mit den herkömmlichen Reizen und Idealen übersättigt ist und nun das exotisch Absonderliche sucht.

Dieses Suchen nach Neuem und Besonderem hat bei der Figur, deren Kopf die Abb. 49 zeigt, zu grotesken Effekten geführt. Psychisches ist kaum noch erstrebt, die Form ist vollkommen emanzipiert und zur Manieriertheit entartet. Die glotzenden Augen hinter der spitzen Nase und die das Gesicht rahmenden pompösen Haarschleifen suchen weder das Natürliche noch das Geistige. Sie entstammen einer zügellos und letzten Endes sinnlos gewordenen Formphantasie.

Auch am rechten Seitenportal, dem des Jungfrauengleichnisses, sind die Figuren dem Sinne, den sie darzustellen haben, nur in ihrem negativen Teil gerecht geworden. Die Seite der Törichten, besonders das Spiel zwischen dem Fürsten der Welt, der mit dem Apfel lockt, und dem freundlichen Mädchen, das sein Gewand lüftet und mit dem Leibe zum Verführer drängt, ist unübertrefflich. Neben diesem frivolen Weltmann mit den modisch eingerollten Locken, dem elegant über die Schulter geschlagenen Mantelzipfel, den zierlichen Knopf-

reihen am Rock und den langen Schnabelschuhen müßte sein Gegen-
spieler Christus, um Aussichten auf
den Sieg in diesem Kampfe um die
Seelen zu gewinnen, sehr viel ak-
tiver und machtvoller wirken, als
der gleichgültige, fast etwas ver-
drossene Schulmeister, der hier den
Jungfrauen mit leerer Geste do-
ziert. Bis in die Haltung und den
leeren Formalismus der Gewan-
dung ist diese Gestalt öde und aus-
drucksarm. Dabei läßt die Feinheit
der technischen Behandlung, die
Sauberkeit der Gesichtsmodellie-
rung und die Präzision in der For-
mung der Haare und Hände keinen
Zweifel daran, daß diese überaus
»gekonnte« Figur aus der Hand
des führenden Meisters stammt,
desselben wohl, der drüben am



ABB. 49. KOPF EINER TUGEND VOM LINKEN
WESTPORTAL

Tugendenportal die virtuose Zweite am rechten Gewände gebildet hat. Diesem
»Christusmeister« dürften am Jungfrauenportal noch Verführer und Verführte
gehören, denen offenbar bezeichnenderweise sein besonderes Interesse gegolten
hat, dann aber noch die schönste Figur der Westfront überhaupt, die Törichte,
die unmittelbar neben dem linken Gewände steht (Tafel 75 rechts). Sie ist
ähnlich S-förmig durchschwungen wie jene Tugend. Der Blick wird durch
den Kopf von links zur Schulter rechts, von ihr durch die in weichen Bögen
gleitenden Falten unter der Brust zu der Hüfte geführt, auf die sich die Hand
mit der leeren Lampe stützt, um mit dem in breitem Zuge nach rechts zum
Boden fließenden Gewände herabzugleiten. Herrlich ist dieses großformige,
üppig weich gewellte Gewand. Und diese Gestalt ist auch edel beseelt. Aus
der Neigung des Hauptes spricht die Entsagung der Verurteilten. Sie hat den
Spruch der Verdammung empfangen, und dennoch ist ihre Haltung voll stiller
Würde. Noch wirkt das Ethos der ritterlichen Zeit, das Ideal der »Måze« in ihr
nach. Auch die beiden Törichten im Gewände verziehen nur schmerzlich die

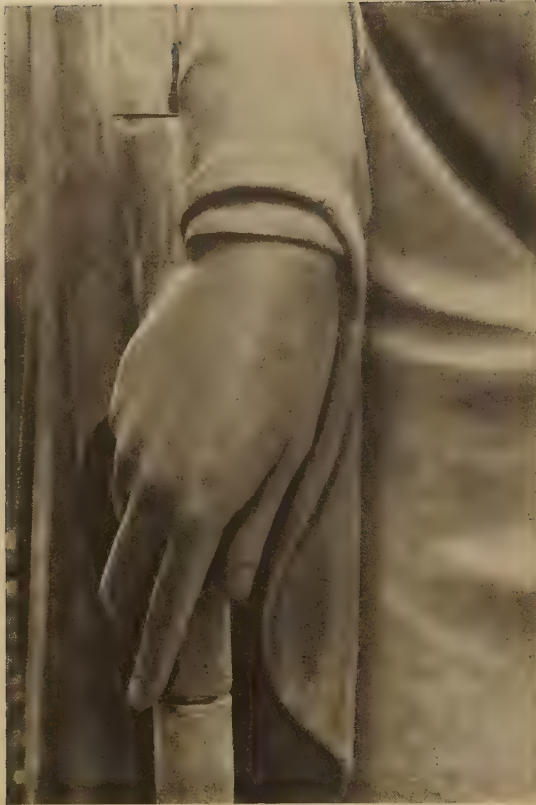


ABB. 50. HAND EINER TUGEND VOM
LINKEN WESTPORTAL

Mienen, und noch nirgends bricht hier die Verzweiflung so grell und hemmungslos aus wie ein halbes Jahrhundert später bei den Jungfrauen des Erfurter Triangels. Neben dieser Törichten fällt als sehr ernst und edel die Kluge auf, die zuäüßerst im rechten Gewände steht (Abb. 52). Der Aufbau des Körpers und der Gewandung ist zwar steif und etwas trocken, das Gesicht aber in seiner stillen Versunkenheit sehr edel.

Der Christusmeister, der die Skulpturen der beiden Seitenportale zum Teil geschaffen, zum Teil durch seinen Stil bestimmt hat, ist ein sehr selbständiger, originell erfindender Geist gewesen. Daß er sich an den Kathedralen der Isle de France geschult hat, ist sicher. Die Madonna von Notre Dame in Paris und die von Amiens, die man ihrer eitlen Eleganz wegen die »soubrette

picarde« genannt hat, zeigen verwandte Züge. Aber trotz dieser Analogien will es nicht gelingen, seinen Ursprung näher zu bestimmen.

Auch die Figuren des Mittelportals, die Propheten, hat man von Frankreich ableiten wollen. Tatsächlich finden sich einigermaßen verwandte Köpfe an der porte Ste. Etienne von Notre Dame in Paris, ohne daß aber hier eine Beziehung angenommen werden müßte. Vielmehr scheint sich der Meister der Propheten an den Gestalten des Ecclesia-Meisters gebildet zu haben, die freilich ein halbes Jahrhundert älter sind und deshalb in eine durchaus andere Formensprache übersetzt werden. Immerhin ist der Aufbau des Körpers noch verwandt. Er ist nicht wie bei den Figuren der Seitenportale und wie um die Mitte des Jahrhunderts allenthalben in Frankreich gelenklose, blockhafte oder abstrakt durchschwungene Masse, sondern kann sich mitunter noch in den Hüften drehen. Die Gestalt zuäüßerst neben dem rechten Gewände etwa (Tafel 59) steht den Engeln vom Gerichtspfeiler bedeutend näher als alle Langhausfiguren. Unter

denen aber sind wieder einige, wie die in Abb. 38 gezeigte und der Simson auf dem Löwen, die den Kopftypus der Propheten vorbereiten. Die hoheitsvolle Stille der Köpfe des Ecclesia-Meisters wird bei ihnen in jenen etwas grimassierenden Affekt übersetzt, den auch viele Propheten-Köpfe zeigen. Besonders verwandt aber und in Frankreich nirgends zu finden, nur durch ein Fortwirken der Evangelisten vom Gerichtspfeiler zu erklären ist das hohe Ethos der Propheten, der seherische Blick, dem sich Jenseitiges aufschließt. Zumal die auf den Tafeln 62—65 gezeigten Köpfe sind wahrhaft prophetisch. Der Blick geht nicht nach außen, sondern nach innen, er sieht nicht auf etwas, sondern er schaut etwas. Erklärt ist die Kunst des Propheten-Meisters mit dieser Ableitung freilich

nicht. Denn erklären läßt sich nach der üblichen Methode, in der die Abhängigkeit des einen vom anderen nachgewiesen zu werden pflegt, stets nur eine epigonische, niemals aber eine schöpferische Kunst. Weil der Propheten-Meister ein durchaus eigenwilliger Geist ist, der neue Wege geht, wird die bisher vergebliche Suche nach »Vorbildern« wahrscheinlich auch vergeblich bleiben. Eben kraft seines Schöpfertums sieht er im Ecclesia-Meister nur eine Anregung, nicht aber ein Vorbild. Seine Propheten wollen anderes als die Evangelisten vom Gerichtspfeiler. Sie haben nicht mehr deren Schlichtheit und stille Existenz. Sie sind nervös, exaltiert, krampfhaft, es gewittert in ihnen. Die Ausdrucksmittel sind drastisch übersteigert. Der Affekt ist mitunter zum Affektierten entartet. Aus der weichen, sinnlich schönen Jugendlichkeit ist hageres Alter geworden. Die Gesichter suchen nicht mehr das Natürliche, Wohlgeformte, sie sind aus unsinnlichen, abstrakten Zügen gebildet. Die scharfgrätigen Stirnfalten, die kantigen Brauenbögen, der Wulst auf der Nasenwurzel und das Gerinsel der Adern auf den Händen sind nicht an Wirklichem



ABB. 51. HAND EINER TUGEND VOM LINKEN WESTPORTAL



ABB. 52. KOPF EINER KLUGEN JUNGFRAU
VOM RECHTEN WESTPORTAL

beobachtet, sondern abstrakt und künstlich erfunden, um den Ausdruck zu intensivieren. Auch die mächtigen Haarschleifen, die sich um die Köpfe winden, sind nicht an wirklichem Haar erfahren, sondern frei erfunden, um das Bohren und windende Suchen der Gedanken in diesen Köpfen augenfällig zu machen. Am erregtesten sind sie an dem Kopf der Tafeln 62 und 63 gedreht und herausgeschleudert. Um den anderen von Tafel 64 aber fließen sie still und flach gewellt. Der erste Kopf ist noch im Suchen gekrampft, er ringt noch um die Offenbarung, dem zweiten ist die Vision schon geworden. Er empfängt sie mit weit erschlossenen Augen und offenem Munde.

Unsinnlich wie die Formen der Köpfe sind die hager gereckten Leiber geworden, nicht um ihrer selbst, um

der Darstellung organischer Bewegung willen gegeben, sondern nur als Träger der Köpfe, in denen aller Ausdruck sich sammelt. In seltsamem Gegensatz zu der Abmagerung und Auszehrung der Leiber selbst sind die Falten, die über sie hinschwingen, in weicher, mitunter üppiger Fülle gerundet. So stehen auch die Propheten auf der Grenze und im Übergang. Die Fülle der Draperie weist zurück zu der körperlichen Kunst des dreizehnten Jahrhunderts, ihre entleiblichten Leiber aber bereiten die Unkörperlichkeit des vierzehnten vor, die Umbildung des dreidimensionalen plastischen Körpers in die dem Zweidimensionalen, beinahe Graphischen angenäherten Systeme schwingender Linien, in denen die Kunst des vierzehnten Jahrhunderts, besonders mit den fränkischen Bischofsgräbern der Wolfskehl und Hohenlohe, gipfelt.

Der Zwiespalt zwischen sinnlich schöner, plastisch voller Form und unsinnlich abstrakter, nur um des Ausdrucksgehaltes willen geprägter gehört zum Charakter dieser Gestalten. Äußerlich gesehen ist er wohl aus den Eindrücken zu erklären, die sich dem Propheten-Meister boten. Im Psychischen ist er vom

Ecclesia-Meister bestimmt, die Gewandschwünge aber hat er vom Christus-Meister übernommen. Diese Disharmonie wird bei den Propheten zum Stilprinzip, dem auch die Gewandbildung selber unterworfen wird. Denn die vielschichtigen Schwünge und Lappen, das Durcheinander und Gegeneinander verschieden gerichteter Formen ist weder bei den Jungfrauen und Tugenden zu finden, noch in natürlichem Gewande zu rekonstruieren. Es ist ebenso erfunden wie die Haarform und dient wie diese dem Ausdruck der suchenden Unruhe.

In dem Bogenfeld über dem Prophetenportal mischen sich die Stile der Gewandfiguren. Im allgemeinen stehen die Gestalten der oberen Streifen der Eleganz und gefälligen Schönheit des Christus-Meisters nahe, während das untere Feld den Propheten-Meister voraussetzt. Hier sind die Köpfe bei dem Versuch, ihnen einen leidenschaftlichen Ausdruck zu geben, in krampfhaftes Grimassieren entartet. Zumal der Pilatus (Tafel 67), dessen Vorbild der Prophetenkopf von Tafel 65 sein mag, ist aus dessen hohem Pathos ins Komische geraten, und das Abendmahl (Tafel 66) ist zu einem Spiel von häßlichen Zwergen geworden. Die Bedeutung dieser Szenen liegt weniger in der Formgebung als im Inhalt. Niemals vorher ist die Passion des Herrn so ausführlich geschildert worden wie hier an der Grenze des vierzehnten Jahrhunderts, das einzelne Szenen daraus, wie den Schmerzensmann, die Pietà, das heilige Grab und die Gruppe Christi und Johannis isolierte, um sie als Andachtsbilder weit zu verbreiten. Die Erzählung dieser Inhalte ist wichtiger als die Gestaltung im einzelnen, die entweder ungekonnt ist, wie im unteren Streifen, oder kühl formalistisch wie in den mittleren. Figuren etwa, wie Ecclesia und Synagoge, die zwischen Maria und Johannes neben dem Gekreuzigten stehen, bleiben weit hinter den Gestalten am Südportal zurück. Mitunter gelingen hübsche Szenen, wie die rechts oben in dem Hause, in dem Christus zwischen die Jünger tritt und Thomas die Hand in seine Seitenwunde legen läßt (Tafel 69). Gelingen ist freilich auch hier nur das Anekdotische, in keiner Weise aber das Geistige. Wie nahe diese Kunst dem Natürlichen kommen kann, wenn sie es sucht, zeigt der Hund, der hier vor der Türe hockt, oder das von erstaunlichen anatomischen Kenntnissen zeugende Gerippe unter der Kreuzigung, das hier gleichzeitig Golgatha, die Schädelstätte, und die Gebeine Adams, des Vaters der Menschheit, bezeichnet.

Der Skulpturenzyklus der Westfront wird inhaltlich wie formal von dem Wimperg über dem Mittelportal gekrönt (Tafel 13). Seine Figuren sind zwar durchweg erneuert, folgen aber dem alten Programm. Dargestellt sind

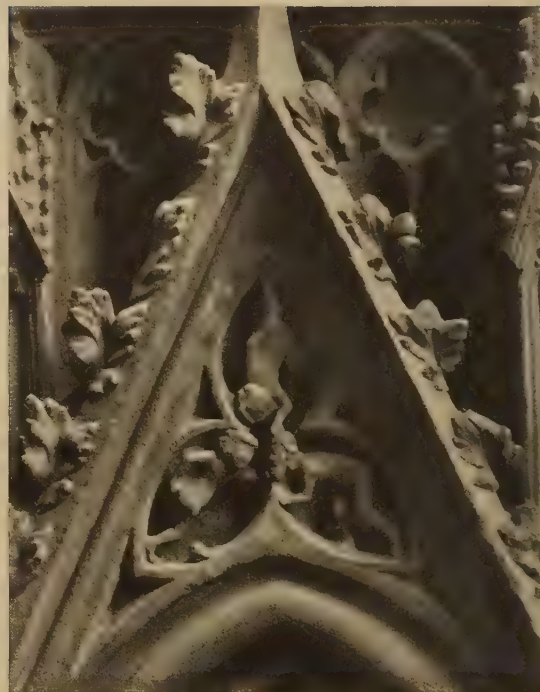
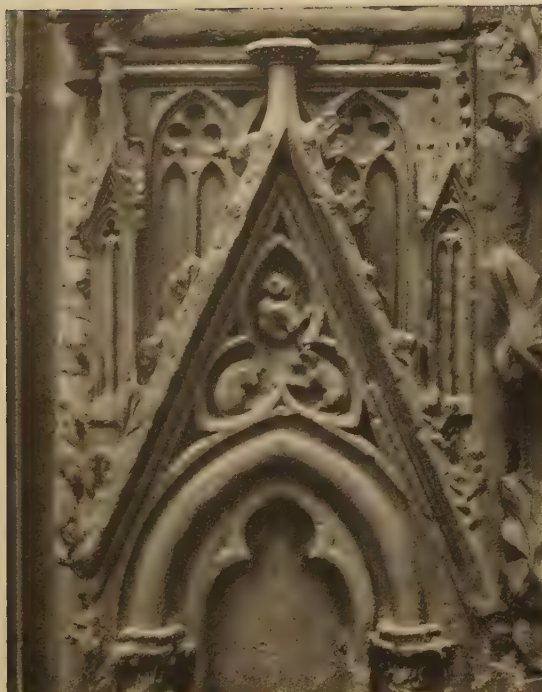


ABB. 53 UND 54. WIMPERGFÜLLUNGEN AN DER WESTFASSADE

übereinander der Thron Salomonis, der hier den Thron des »neuen Salomos«, Christi bedeutet, Maria und Gottvater in den Wolken. Der alte Zustand gab, weil Gottvater im Mittelalter, abgesehen von der Schöpfungsgeschichte, niemals dargestellt wird, nur seine Hand, während jetzt sein Kopf erscheint. Die Darstellung des Salomonischen Thrones folgt genau der Beschreibung, die das erste Buch der Könige im zehnten Kapitel von ihm gibt: »Und der Stuhl hatte sechs Stufen, . . . und waren Lehnen auf beiden Seiten um das Gesäße, und zween Löwen standen an den Lehnen. Und zwölf Löwen standen auf den sechs Stufen auf beiden Seiten. Solches ist nie gemacht in keinen Königreichen.« Die zwölf Löwen werden als die Stämme Israels und Ahnen Marias aufgefaßt. Ungeachtet dieser hohen Bedeutung spielen sie miteinander possierlich wie kleine Katzen. Auf den Schrägen des Wimpergs stehen Propheten, und in den Arkaden, die vom Throne Salomos zur Maria aufsteigen, sind deren sechs Tugenden dargestellt, dazu auf der einen Seite Gerechtigkeit und Wahrheit, auf der anderen Friede und Mitleid, weil Salomo die Schlichtung eines Streites zwischen diesen Tugenden zugeschrieben wird.

Das theologisch so reiche Gedankengebäude, das an diesem Wimperg versinnlicht ist, stimmt auffallend mit des Albertus Magnus Schrift *De Laude*



ABB. 55. DIE LEIDENSCHAFTEN AM FRIES DES SÜDTURMES

Beatae Mariae X. 2. überein. Da eine alte Überlieferung von einem Albert als Baumeister des Münsters spricht und da Albertus Magnus, der 1280 starb, mehrfach in Straßburg war, besteht die Möglichkeit, daß er das Programm der Westportale entworfen hat, das ja den Bildhauern von einem theologisch gelehrten Kopfe vorgeschrieben sein muß.

Neben den großen Statuenzyklen zeigt die Westfront eine Fülle kleiner Reliefs. Am inhaltsreichsten sind die beiden Friese, die sich an der Nord- und Südseite der Türme über den Fenstern des Untergeschosses hinziehen. Der am Südturm, von dem die Abb. 55 einen Ausschnitt zeigt, schildert offenbar die Leidenschaften. In der Gruppe links fallen sie einen Menschen an, in den beiden rechten kämpfen sie, durch Halbmenschen dargestellt, miteinander. Die zwölf Gruppen am Nordturm stellen im Spiegel der aus dem Physiologus entlehnten Tiersymbolik die Erlösung und Auferstehung dar.

Ein anderer Reliefzyklus zeigt an den zwölf Sockeln der klugen und törichten Jungfrauen und ihrer Führer auf der rechten Seite jedes Sockels die Monatszeichen des Tierkreises und auf der linken die Arbeiten des Landmannes in den verschiedenen Monaten (Abb. 56). Auf den Tafeln 76 und 77 sind abgebildet der Februar, der sich die Füße wärmt, der März, der den Rebstock pflanzt, der April mit jungem Laub und den ersten Blüten, und der Wassermann, das Sternbild des Januars.

Außer diesen Zyklen ist eine Menge kleiner, dekorativer Reliefs phantastischen Inhalts an den Strebepfeilern und im Innern der Turmvorhalle über die Zwickel der Blendarkaden und über die Wimperge verstreut (Abb. 53 und 54). Zu alledem kommt nun noch der unerschöpfliche Reichtum ornamentalen Schmuckes und die Fülle der zerstörten Figuren, die trotz der hingebenden Arbeit von Jahrzehnten noch nicht wieder ersetzt werden konnten, besonders der Heiligen in den Tabernakeln und der Engel mit ausgebreiteten Flügeln auf den

Wimpergen und Fialen — insgesamt ein überwältigendes Zeugnis von der opferwilligen Hingabe der Bauherren und Bauleute an das gewaltige Werk dieser Fassade, von einem für uns Heutige kaum noch vorstellbaren Überschwang des Schaffens, das nicht danach fragte, ob die Unzahl seiner Werke überhaupt gesehen werden konnte.

All diese Skulpturen sind ohne Zweifel in derselben Zeit entstanden, in der das Untergeschoß der Westfassade gebaut wurde. Von der dekorativen Plastik und den Bogenfeldern ist es selbstverständlich, weil sie mit dem Mauerwerk im Verbande stehen. Die Tatsache aber, daß die Bogenfelder von den Gewändestatuen abhängen, erweist auch deren Gleichzeitigkeit. Leider ist nun für den Bau des unteren Fassadengeschoßes nur das Jahr des Beginnes, 1276, nicht auch die Zeit seiner Beendigung überliefert. Über das Tempo, in dem die Arbeiten fortschritten, geben nur die Tatsachen Aufschluß, daß 1280 noch an den Fundamenten gearbeitet wird, und daß der Brand von 1298 nur in der mittleren Turmvorhalle Spuren hinterlassen hat. Die Seitenteile waren also damals wahrscheinlich noch nicht weit über die Fundamente hinaus gediehen. Immerhin können auch die Seitenportale schon gestanden haben, und selbst wenn sie noch nicht aufgerichtet waren, werden ihre Gewändestatuen schon gearbeitet gewesen sein, weil ja auch sie von dem Bogenfeld des Mittelportals vorausgesetzt werden. Das aber war sicher vor dem Brande fertig, denn Bildhauer, die an ihm beteiligt waren, sind an dem 1298 begonnenen Westportal der Wormser Liebfrauenkirche und an den Bogenfeldern der seit 1309 erbauten Seitenschiffe von S. Sebald in Nürnberg nachzuweisen. Sie vertreten hier schon einen jüngeren Stil, der die Formen schlaff macht und nicht mehr mit den Energien erfüllt, die in Straßburg Gewänder wie Haare durchschwellt hatten.

Die Entstehungszeit der Straßburger Gewändestatuen wird durch die Tatsache noch enger umgrenzt, daß der 1290 geweihte Marburger Hochaltar und die kaum später entstandenen Propheten-Statuetten in den Bogenläufen des Freiburger Westportals von ihnen abhängen. Das Datum der Freiburger Figuren ergibt sich aus den Nachrichten, daß 1301 die große Glocke im Turm hing und daß 1295 am Turmsockel ein für den Markthandel bestimmtes Maß eingemeißelt wurde. Damals müssen also die Gerüste schon abgetragen und die Figuren des Innenportals längst fertig gewesen sein. Daß aber die Freiburger Propheten von den Straßburgern abstammen und daß die Entwicklung nicht, wie früher einmal angenommen wurde, von Freiburg nach Straßburg führte, wird heute wohl allgemein zugegeben. Denn die Freiburger Propheten sind

leiblich wie geistig Zwerge. Sie zeigen schon die der Kunst des frühen vierzehnten Jahrhunderts vielfach eigene Verkindlichung. Eine Abhängigkeit der von Leidenschaften mächtig bewegten Straßburger Propheten von den possi-lichen Freiburgern ist undenkbar. So dürfen die Jahre von 1275 bis etwa 1290 als Entstehungszeit für den wesentlichen Teil der Straßburger Gewändestatuen angenommen werden.

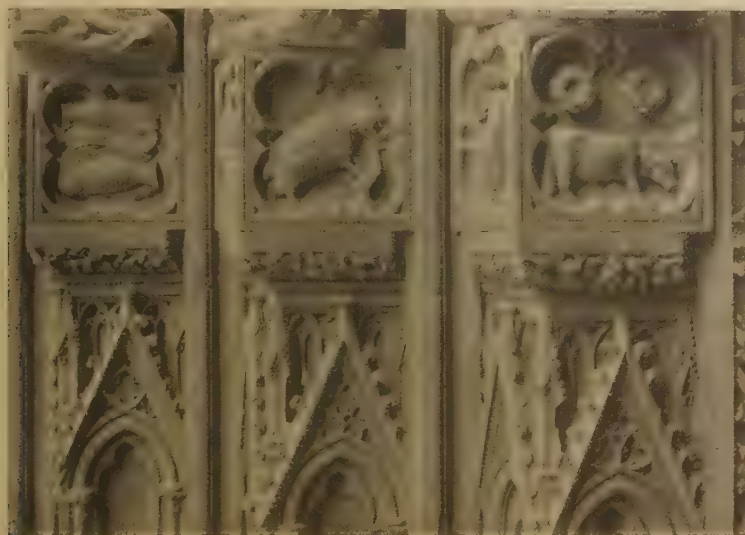


ABB. 56. MONATSBILDER AN DEN SOCKELN
DES RECHTEN WESTPORTALS

IV. DAS GRABMAL KONRADS VON LICHTENBERG

»Opus ecclesiae Argentinensis sicut flores maji variis ornatibus consurgens in altum oculos aspiciendum magis et magis allicit et eisdem dulcibus oblectamentis alludit.«

(Das Werk der Straßburger Kirche steigt wie die Blumen des Maies mit mannigfaltigem Schmuck zur Höhe, lockt immer mehr die Augen der Beschauer und umspielt sie mit süßen Freuden.)

Diese stolzen und sich durch ihre Poesie aus dem kargen Ernst des mittelalterlichen Lateins seltsam heraushebenden Worte schrieb Bischof Konrad von Lichtenberg in einem Ablassbrief, der 1275 um Mittel zum Weiterbau des Münsters warb. Dieser Bischof, dem das große Werk so am Herzen lag, darf als Bauherr für das Untergeschoß der Westfront gelten und hat bestimmt einen

bedeutenden Anteil an ihrer Großartigkeit. Er starb im Jahre 1299, und in seinen besonderen Verdiensten um den Bau wird es begründet sein, daß man ihm nicht, wie seinen Vorgängern, nur ein schlichtes, mit einfacher Platte geschlossenes Grab im Boden des Münsters gab, sondern ein Denkmal errichtete, dessen Pracht alle älteren Grabmäler übertrifft (Tafel 78). Der Sarkophag ist in einer Nische in der Südwand der Johanniskapelle in den Boden eingelassen. Etwa einen halben Meter über dem Boden zieht sich durch die Nische eine reich profilierte und blumenbestreute Platte mit der monumentalen Steinfigur des Toten. Davor steigt eine feingliedrige, dreiteilige, mit Wimpergen und Fialen bekrönte Arkatur auf, die sich mit bescheideneren Formen an der Rückwand der mit drei kleinen Rippengewölben geschlossenen Nische wiederholt.

Diese Miniatur-Fassade ist wohl das Reichste und Köstlichste, was die gotische Dekoration überhaupt geschaffen hat. Die Füllung der Wimperge übertrifft an Zierlichkeit alles andere Maßwerk des Münsters, und einzigartig ist die Auflösung der Krabben auf den Wimpergschrägen zu Sträußen von Blättern und Blüten, aus denen Köpfchen hervortauchen. Der Meister des Grabmals hat sich in einem kleinen Figürchen am linken Fuß der Arkatur, auf der Tafel 78 kaum sichtbar, dargestellt.

Die Bischofsfigur selbst steht mit ihrer Starrheit und massigen Geschlossenheit zu den bewegteren Gestalten der Westportale in einem Gegensatz, der nicht nur in dem allen Grabfiguren eigenen Streben nach feierlicher Ruhe, sondern auch in dem anderen Stil ihres Meisters begründet ist. Keiner der an den Westportalen tätigen Bildhauer ist hier wiederzuerkennen. Die Gestalt ist nicht verlebendigt, sondern steinschwer geblieben. Selbst der Kopf, obwohl mit einer stillen Versonnenheit fein beseelt, bleibt dank der sparsamen Gliederung steinerne Masse (Tafel 79). Seine Großformigkeit wird durch die Pracht des kleinteiligen, aus Drei- und Vierpässen gebildeten Ornamentes auf Mitra und Kragen noch betont und läßt die Erinnerung an ägyptische Bildwerke auftauchen. Wie diese wirkt auch der fest geschlossene Steinblock des Bischofs mehr als irgend eine naturnahe Gestalt wie ein Monument, das Jahrhunderte zu überdauern vermag.

Entwicklungsgeschichtlich hat die Lichtenberg-Figur als Ahne der Bischofsgrabmäler Bedeutung, die das hohe vierzehnte Jahrhundert am Mittelrhein und in Franken schuf. Sie übernehmen von ihr das System der drei Parabelfalten vor dem Leibe, tilgen aber seine pralle Körperlichkeit und lassen die gewichtslos gewordene Figur mit diesem Parabelsystem ausschwingen.

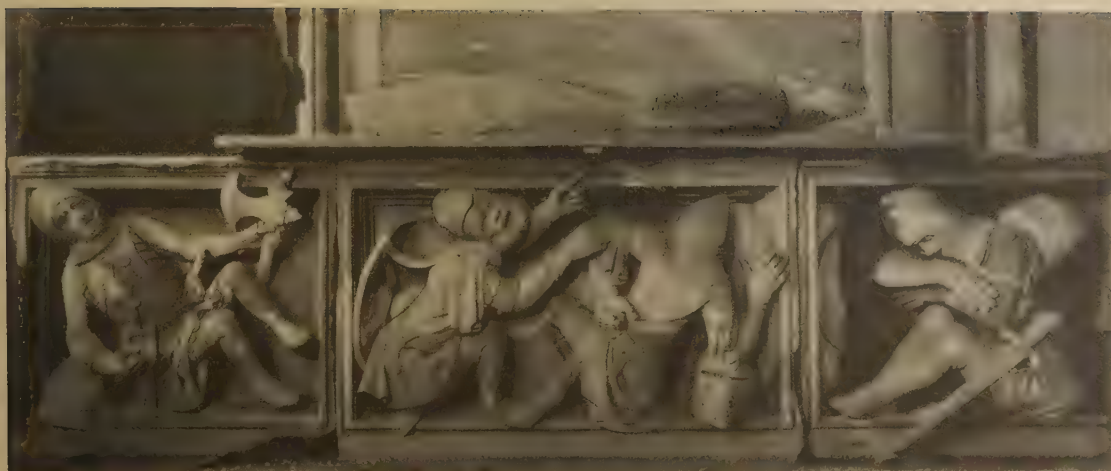


ABB. 57. KRIEGSKNECHTE AM SOCKEL DES HEILIGEN GRABES

V. DAS HEILIGE GRAB UND DIE BILDWERKE DER KATHARINENKAPELLE

Außer einer Reihe der bedeutendsten Bischofsgräber stammt vom Lichtenberg-Monument ein neuer Typus des heiligen Grabes ab, das früher entweder, wie um 1100 in Gernrode, als Haus gebildet war, oder, wie noch zu Ende des dreizehnten Jahrhunderts in Konstanz, in Erinnerung an die heilige Grabeskirche zu Jerusalem als Rundbau frei im Raume stand. Die Gestalt des alten Straßburger heiligen Grabes »do man an dem karfritage jerlichen unsern herren inleite«, und das im nördlichen Seitenschiff stand, ist uns nicht bekannt. Das vierzehnte Jahrhundert gibt diesem Thema, das dem Streben der mystischen Zeit nach Versenkung in schmerzliche Gefühle so gemäß war, eine neue Gestalt, die das vom Lichtenberg-Grabmal in Deutschland eingeführte Wandnischengrab erweitert. An die Stelle der Bischofsfigur wird der Leichnam des Herrn gelegt, hinter ihm stehen die drei Marien, zu seinen Füßen und Häupten aber zwei Engel, und am Sockel liegen die schlafenden oder entsetzt auffahrenden Wächter.

Der Zusammenhang dieser heiligen Gräber mit dem Lichtenberg-Grabmal ist nicht nur aus der Verwandtschaft des Aufbaues zu erschließen, sondern auch durch eine Erzählung belegt, deren Wahrheit zwar nicht erwiesen ist, aber durchaus nicht bezweifelt zu werden braucht. Danach habe sich Bischof Berthold von Bucheck in der Katharinenkapelle schon zu Lebzeiten ein Grabmal erbauen lassen, das sicherlich dem des Bischofs von Lichtenberg ähnelte. Und da es fertig war, sei es prächtiger als das alte heilige Grab gewesen.

»Do sprach er: ‚Daz sol nüt sin, daz min grab gottes grab ubertreffe‘, und det do daz grab noch besser machen und schonre und gab es unsern herren got zu einem heiligen grabe und hies im do in derselben capellen ein gefüger grab machen«.

Das Bischofsgrab hat sich nicht erhalten, das heilige Grab wurde 1681 in die Krypta gebracht. Heute sind davon auf einem Turmboden nur noch der Sockel mit den Kriegern (Abb. 57 und 58) und der Leichnam Christi vorhanden. Von Christus ist der Kopf neu, von den Kriegsknechten sind es die meisten Hände und Füße, bei den beiden äußeren der Abb. 57 auch die Gesichter und Waffen.

Die Kriegsknechte sind schlafend gegeben bis auf den linken im Mittelfeld, der schreiend hochfährt und seinen Kameraden aufrütteln will. Alle sind virtuos gearbeitet. Aus Lust an der Komplikation der Aufgabe sind die Beine übereinandergeschlagen und die Stellungen verrenkt. Niemals vorher hat sich die Kunst so wie hier um peinlich genaue Wiedergabe aller Einzelheiten der Kleidung und Rüstung bemüht. Von den Beckenhauben und Halsbergen, der Verschnürung und den Zaddeln der Wämser und den Riemen der Beinschienen bis in jedes Glied der Kettenpanzer und Plattenhandschuhe ist jede Kleinigkeit mit umständlicher Sorgfalt beobachtet.

Von den verlorenen Gestalten der Frauen und der Engel gibt das Freiburger heilige Grab eine Vorstellung, das offenbar das Straßburger wiederholt. Denn die Freiburger Gestalt, die in der Rechten das Salbengefäß hält, ist nur als schwächere, weniger konsequente Nachbildung der Elisabeth von der Straßburger Katharinenkapelle zu verstehen. Die beiden anderen Freiburger Frauen übertreffen jene Elisabeth bei weitem an Tiefe der Beseelung, setzen sie aber im Gewandaufbau ebenfalls voraus. Charakter und Ausdruck ihrer Formen sind der Grabfigur des Bamberger Bischofs Friedrich von Hohenlohe verwandt, der 1352 starb und deren Meister ebenso aus dem Straßburger Schulkreis stammen dürfte, wie der des Freiburger heiligen Grabes. Dessen Engel zeigen schon jenes Schwellen der Leiber, das im dritten Viertel des vierzehnten Jahrhunderts allgemein wird. Die Freiburger Anlage dürfte also etwa ins fünfte Jahrzehnt gehören, während die Figuren der Straßburger Katharinenkapelle in der metallscharfen Härte, die das Gewand der Elisabeth und Johannes des Täufers hat, dem Stil noch nahestehen, in dem das Denkmal des 1320 gestorbenen Erzbischofs von Aspelt im Mainzer Dom geschaffen wurde. Ihre Entstehungszeit ist umgrenzt durch die Nachrichten, daß die Katharinenkapelle 1331

begonnen und 1349 vollendet wurde. Wahrscheinlich gehören sie in den Anfang dieser Zeit und mit ihnen die Skulpturen des benachbarten heiligen Grabes, dessen Krieger ihnen trotz anderer Aufgabe und deshalb notwendig anderer Auffassung doch in den Einzelheiten der Technik, namentlich in der Exaktheit der Arbeit ähneln.

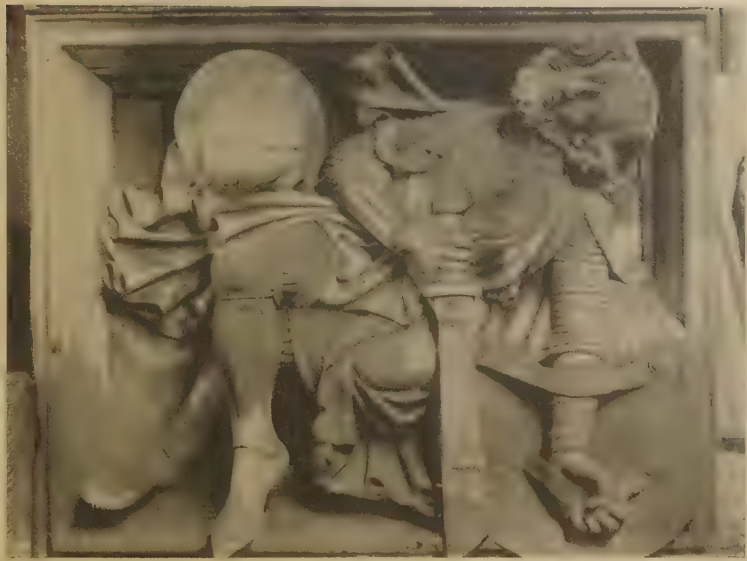


ABB. 58. KRIEGSKNECHT VOM SOCKEL DES HEILIGEN GRABES

Die stilistischen Voraussetzungen für die Statuen der Katharinenkapelle — Elisabeth, Andreas, Katharina, Johannes der Täufer — können in den Propheten des Straßburger Mittelportals liegen, deren visionäre Leidenschaftlichkeit sie freilich in eine kühle distinguierte Eleganz übersetzen. Zumal die Elisabeth, die einen Bettler beschenkt, ist ein Muster klaren Aufbaues und sauberer Formulierung (Tafel 80). Die Gewandschichten, die bei den Propheten desorganisiert voreinander hingen, sind hier fest zusammengezogen. Die Falten, die dort üppig geschwellt waren, sind zu schmalrückig scharfen Graten eingeschrumpft. Aus Massen sind Linien geworden, und nur diesen feinen Liniensystemen, nicht dem unter hartem Gewande verborgenen Leibe, gilt das Interesse des Meisters. Seine Zeit, die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts, ist die unsinnlichste von allen, die Kunst geschaffen haben. Aber diesem Negativen entspricht hier nicht sein positiver Gegenpol. Das Unsinnliche hat nicht eigentlich das Geistige hervorgebracht, wie in anderen deutschen Schöpfungen dieser Zeit, etwa in den durchaus transcendenten, über Leib und Erde ins Visionäre entschwebenden Grabfiguren der Wolfskehl und Hohenlohe in Würzburg und Bamberg. Diese Straßburger Gestalten bleiben westlichem Geiste enger verbunden. Ihr Ziel liegt immer noch im Sinnlichen, sie suchen nicht mehr als eine klare, schönlinige Eleganz. Menschlich wirkt überhaupt nur die Elisabeth durch ihre edle, frauliche Würde. Die Gesichter bleiben kühl und wenig bedeutend. Der Kopf Johannes des Täufers hat noch eine Erinnerung an das geistige Ringen seiner

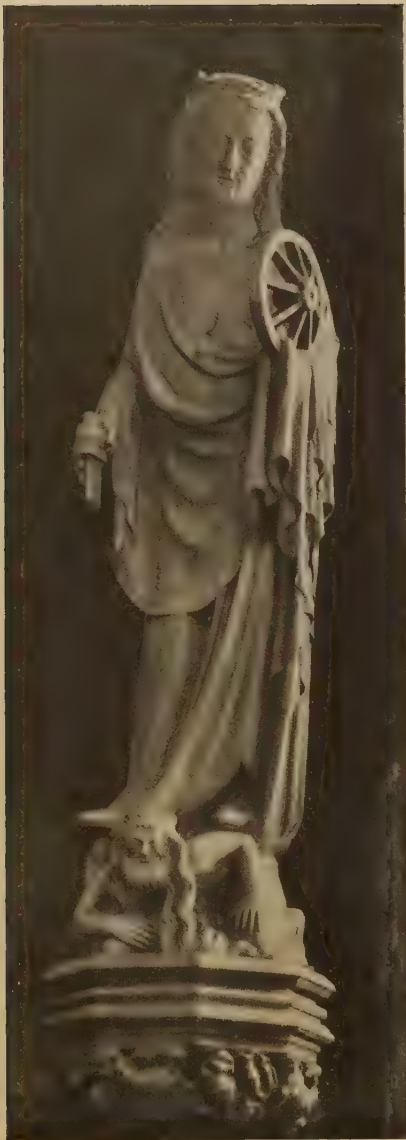


ABB. 59. KATHARINA
AN DER KATHARINENKAPELLE

Skulpturenschmuck zu beleben (Tafel 10 und Abb. 60). Zu unterst, unmittelbar über der Rose, wurde die Himmelfahrt dargestellt. In einer von Wimpergen gekrönten Arkatur stehen zehn Apostel und in ihrer Mitte eine Frau, die doch wohl Maria vorstellt, obwohl sie in den Schriften bei der Himmelfahrt nicht erwähnt wird. Alle heben die Köpfe zu Christus, der auf Wolken in einer von Engeln getragenen Mandorla zum Himmel auffährt. Darüber wird an den Wimpergen der Fenster, nunmehr zum dritten Male am Münster, das

Ahnen, der Propheten, bewahrt, aber schon sein Haar und mehr noch sein hartes, bretthaft steifes Gewand zeigt deren energiegeladene ausdrucksreiche Bewegtheit zu leerem, formalistischkalligraphischem Spiel herabgesunken (Tafel 81).

Am schwächsten ist die Katharina, die auf dem überwundenen Heidentum steht. Ihren Formen fehlt die Exaktheit und Präzision, mit der die anderen ausgezeichnet waren, doch ist sie ein bezeichnendes Beispiel für den in dieser Zeit konventionellen Aufbau der Figur. Ihn bestimmt die große, vom Fuß zur Hüfte aufgleitende Faltenbahn, die im Gegensinne von den zur Schulter steigenden Parabeln fortgeführt wird. Als steigend müssen diese Bahnen entschieden empfunden werden, weil sie nirgends der natürlichen Schwere gehorchend einbrechen, und weil der Hauptzug unter dem Fuße heraufschwingt, ihn gleichsam vom Boden hebt und die ganze Figur zum Schweben bringt.

VI. DIE BILDWERKE AM OBERGESCHOSS DER WESTFASSADE

Als zu Ende des vierzehnten Jahrhunderts, nach 1384, zwischen die beiden Turmrümpfe jener Zwischenbau über der Rose eingefügt wurde, der die von Erwin beabsichtigte Wirkung der Fassade zerstörte, suchte man seine ungeschlachte Massigkeit durch einen reichen

Jüngste Gericht gegeben. Durch die Zerstreuung über eine große Fläche geht der Komposition jede Wirkung verloren. Die Revolution hat diese Figuren, obwohl sie doch schwer genug erreichbar waren, sämtlich zerschlagen. Im frühen neunzehnten Jahrhundert wurden sie schlecht ersetzt. Weder waren sie stilgetreu, denn der Restaurator Graß wollte sich mit solchen gotischen Arbeiten »die Hand nicht verderben«, noch war das Material widerstandsfähig, so daß die um 1900 schon wieder verwitterten Figuren neuerdings zum dritten Male gearbeitet werden mußten. Dafür hat sich im Frauenhaus ein vier Meter hoher Entwurf des ganzen Mittelgeschosses der Westfront erhalten, der offenbar um der Skulpturen willen gemacht ist. Die Figuren sind sehr ausführlich gezeichnet und bunt getönt. Sie sind mager gereckt, wie die der Katharinenkapelle, haben aber weiche, wollige, in breiten Lappen fallende Gewänder. In allen Formen herrscht nicht mehr die Linie, sondern die weich gerundete Masse. Besonders die Haare sind nicht mehr aus einzelnen wie Drähte klar nebeneinander laufenden Strähnen, sondern als lockere Flocken gebildet. Im selben Stil schafft während der siebziger und achtziger Jahre der böhmische Meister von Wittingau. Ob man an ihn nur denkt, weil wir von der böhmischen Malerei dieser Zeit eine bessere Vorstellung haben, als von der anderer Landschaften, oder ob tatsächlich die um 1400 vielfach nachgewiesene Expansion der böhmischen Kunst bis nach Straßburg gereicht hat, ist schwer zu entscheiden. Vielleicht darf mit diesem Entwurf eine alte Überlieferung verbunden werden, die von den »Jungherrn von Prag« als den Baumeistern des Turmes spricht und ihnen außerdem ein im Jahre 1404 dem Münster geschenktes »trauriges Marienbild«, eine Pietà also, zuschreibt. Diese Jungherren oder Junker von Prag werden zu Ende des vierzehnten Jahrhunderts wiederholt erwähnt. Sie haben in Breslau als Baumeister und Maler gewirkt, werden noch 1486 von dem Regensburger Dombaumeister Roritzer in seiner Schrift »Von der Fialen Gerechtigkeit« als »die Alten der Kunst Wissende« gerühmt, und Zeichnungen in den Bibliotheken zu Erlangen und Dessau tragen, freilich erst im Schriftcharakter der Zeit um 1500 die Aufschrift: »Junker von Brag gemacht«. Da diese mythischen Meister an dem ohne Zweifel von Ulrich von Ensingen und Johann Hültz erbauten Turm als selbständige Architekten nicht tätig gewesen sein können, ist mit der Möglichkeit zu rechnen, daß einer von ihnen der Autor des Entwurfes ist.

Sie wurden auch mit den Figuren am Oktogon des Turmes in Verbindung gebracht, und der Aufschauende der Abb. 65 hat als Bildnis einer dieser Junker



ABB. 60. ENTWURF ZUR HIMMELFAHRT CHRISTI AM DRITTEN GESCHOSS
DER WESTFASADE

gegolten. Das stimmt nun sicher nicht, denn mit ihren scharfbrüchigen Gewandformen ist die Figur nicht vor dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts möglich. Die reizenden Figürchen aber, die auf der oberen Balustrade des Oktogons sitzen und zur Spitze hinaufschauen (Abb. 61 und 62), stammen zweifellos von den Archivoltensstatuetten in der Vorhalle des Ulmer Münsters ab, aus dessen Werkstatt sich Ulrich von Ensingen also einen Bildhauer mitgenommen hat. Dieser von Ulm eingeführte Stil vollendet die Übersetzung



ABB. 61 und 62. AUFSCHAUENDE AUF DER BALUSTRADE DES TURMOKTOGONS

der Linien in Massen, die sich schon in dem Entwurf zur Himmelfahrt angebahnt hatte. Die Gewänder sind dick und warm geworden und umfließen die Figuren in weichen, vollen Schwingungen.

VII. DIE SPÄTGOTISCHEN BILDWERKE

Im fünfzehnten Jahrhundert ist die Plastik von der Architektur freige kommen. Der Zahl wie dem Werte nach wird die steinerne Bauplastik von der Holzplastik der Altarschreine übertroffen. Mehr als fünfzig Altäre, sicherlich fast alle mit Statuen oder Schreinen ausgestattet, haben im Münster gestanden, als in den Jahren nach 1523 der Bildersturm der Reformation hereinbrach. »Deum tuum adorabis et illi soli servies« schrieb man an den Sockel einer zerstörten Pietà, und in diesen Worten, in dem Willen zur Reinigung des Gottesdienstes von allen Nebenkulten liegt der Grund für die radikale Feindschaft der Protestanten gegen die Statuen und Altäre Mariä und der Heiligen. 1534 wurden auch alle Grabsteine im Boden durch ein neues Pflaster beseitigt. So hat sich wenig genug aus der spätgotischen Zeit erhalten. Das Wichtigste sind

das Epitaph in der Johanneskapelle, die Kanzel, die Statuenfolge des Laurentiusportals und die heute in S. Stefan bewahrte Predella des Hochaltars.

Das Epitaph stellt einen unbekannten Kleriker dar, der Maria mit dem Kinde anbetet (Tafel 88). Es ist ein behaglicher Herr mit wohlgerundetem Unterkinn. Er faltet die Hände und bittet, wie das Schriftband sagt, Maria um Fürsprache. Ohne diese fromme Geste wirkte das Ganze wie ein Familienbild, denn die Gestalten sind recht vertraut miteinander. Das Kind will durchaus nicht verehrt werden, sondern mit den Händen des Anbetenden spielen. Die Mutter neigt mit sinnendem Lächeln den Kopf, dem die schmalen Augen, die feine Nase, der knospenhafte Mund und das kleine Kinn eine pretiöse Schönheit geben (Tafel 87). Nur ihrer Holdheit dankt sie einen Schein von Heiligkeit. Sie ist nicht göttlich, sie ist nur ein edlerer und schönerer Mensch. Insgesamt ist das alles mehr häusliches Idyll als religiöse Szene. Der Geist des neuen, bürgerlichen Zeitalters hat den Abstand zwischen Irdischem und Göttlichem beinahe aufgehoben. Noch im vierzehnten Jahrhundert kauerten die Stifter winzig und bescheiden in einer Ecke unter der überragenden Majestät der Angebeteten. Jetzt, da sich Renaissance Stimmung ankündigt, treten sie ihnen selbstbewußt in gleicher Größe gegenüber. Die Gleichgewichtigkeit des Beters und der Maria wird noch betont durch die rahmende Architektur, die in der Nische zwei gleich große Arkaden bildet. Über das trennende Säulchen hinweg spielt das Kind, die beiden Hauptgestalten verbindend.

An dem zerstörten unteren Teil des Epitaphs sind noch zu lesen die Jahreszahl 1464 und das Monogramm *n. v. l.* Dadurch ist das Werk für den einflußreichen Nikolaus von Leyen gesichert, der 1462 das Grabmal des Erzbischofs von Sierck in Trier geschaffen hatte, wo auch der Name von Leyen unter vornehmen Klerikern häufig vorkommt. Mit diesen hohen Herren wird der Bildhauer kaum nahe verwandt gewesen sein, kann aber dennoch dem gleichen Geschlechte angehören. 1464 erwirbt er in Straßburg das Bürgerrecht, nachdem er bereits eine Weile ansässig gewesen war. Denn schon 1463 sucht Kaiser Friedrich III. den »Meister Nikolaus von Straßburg« für die Schaffung seines Grabmals zu gewinnen. 1467 folgt der Meister diesem Rufe und scheint 1473 in Wien gestorben zu sein.

Der Einfluß dieses bedeutenden Mannes hat die oberrheinische Kunst auf Jahrzehnte bestimmt. Im Münster zeigt seinen Stil die Kanzel an der Nordseite des Mittelschiffs (Tafel 83). Sie ist für den berühmten Prediger Johann Geiler von Kaysersberg geschaffen worden, nachdem der Nordflügel, in dem bisher

gepredigt worden war, die Menge nicht mehr zu fassen vermochte, die zu seinen Predigten strömte. Der Entwurf zur Kanzel ist von Hans Hammerer 1484 gezeichnet worden. Im folgenden Jahre wurde sie ausgeführt.

Um den Fuß ihres Mittelpfeilers, um die schwächeren Außenpfeiler und die Brüstung stehen insgesamt an fünfzig Figürchen unter reich verschlungenen, in Fialen, Krabben und Maßwerk aufgelösten Baldachinen. Die Brüstungsfiguren stellen die Kreuzigung und die Apostel dar, die unteren zeigen Kirchenväter und Märtyrer. Viele sind ebenso wie der Schalldeckel zerstört und in neuerer Zeit ersetzt worden. Die alten ähneln den Statuetten, die das Wiener Kaisergrab des Nikolaus von Leyen umgeben, nur sind die Straßburger zierlicher und von pompöseren, mit außerordentlicher Phantasie variierten

Draperien umkleidet, deren starke Zerklüftung ebenso tiefe Gegensätze von Licht und Schatten schafft wie die Architektur des Ganzen. Ihr Steinkörper selbst bleibt im Dunkel, beleuchtet und wirksam sind nur die feingesponnenen Maßwerkfüllungen und Baldachine. So macht nicht die Form selbst und nicht Inhalt oder Ausdruck des Dargestellten den bezaubernden Reichtum dieses Werkes aus, sondern der Gesamtreiz des im einzelnen kaum zu entwirrenden Lichterspieles über den Schattentiefen.

Während die spätgotische Plastik in diesen Kanzelfiguren, deren Reichtum viel mehr im Ornament der phantasievollen Draperien als im Physiognomischen oder überhaupt im Geistigen liegt, sich ins Dekorative zu veräußerlichen droht, treibt sie mit den Statuen vom Laurentiusportal noch einmal eine große und monumentale Leistung hervor (Tafel 82). Über dem Türsturz ist in dem von einem steinernen Vorhang gebildeten Schattenraum das Martyrium des heiligen Laurentius geschildert, der auf einen glühenden Rost gelegt wird. Die Szene ist



ABB. 63. JOHANNES DER TÄUFER, HEILIGE UND MADONNA AM FUSS DER KANZEL

nach der Revolution erneuert worden. Erhalten sind die Statuen zu Seiten des Portals: Links eine überlebensgroße Madonna, der, um einen Pfeiler herumziehend, in kleinerem Maßstabe die drei heiligen Könige und ein Diener nahen. Rechts stehen der heilige Laurentius, an Größe der Madonna entsprechend, und daneben um den Pfeiler herum, wieder kleiner, Papst Sixtus, der heilige Stephanus, ein Heiliger mit Schwert und der heilige Mauritius. Die Originale werden jetzt durch Kopien ersetzt und ins Frauenhaus gebracht. Deshalb fehlt auf unserem Bild gerade der Laurentius.

Für „sant Laurentzens Bild ob der Tür“ — die Szene mit dem Martyrium also — wird 1500—1501 ein Meister Conrad entlohnt. Vielleicht hat er auch die Statuen am Portal geschaffen, deren Stil sich in Figuren am Turm vorbereitet hat.

Am Portal beengen sich die Figuren, und besonders die gestenreichen Gestalten der Anbetung kommen nicht recht zur Geltung. Im Frauenhaus dagegen, frei aufgestellt, wirken sie expansiv und mächtig in den Raum. Umgekehrt war das Verhältnis bei Ecclesia und Synagoge gewesen, die am Portal herrlich groß und leicht wirkten, des architektonischen Haltes aber nicht entbehren konnten und in der Isolierung schwankend und unsicher erschienen. Jetzt dagegen kann die Gestalt sich selbst genügen, die Architektur ist ihr nicht mehr notwendige Stütze, sondern hemmender Zwang. Wohl sind auch diese Figuren noch nicht im Sinne eines natürlichen oder eines antiken Körpers aufgebaut. Sie sind nicht aus dem Stehen, sondern um des Reichtums der Bewegung willen aus Drehung oder auch Verdrehung entwickelt. Auch jetzt noch ist diese Bewegung nicht naturgesetzlich, sondern eigengesetzlich. Aber sie führt nicht an der Architektur entlang, ist nicht mehr, wie in gewissem Sinne selbst noch bei den Gestalten der Westportale, Variation eines architektonischen Motives, der Säule, sondern entfaltet sich frei und richtungsreich im Raume. Und sie kann das, weil sie sich nicht mehr in überschlanken Leibern, sondern in massiger Fülle darstellt, die Kraft genug hat, sich im Raume zu behaupten. Zumal der Stephanus hat eine pompöse Macht in der Drehung der breiten Schultern (Tafel 84 und 85). Die Übersteigerung der Geste, mit der er das Buch greift, der im Verhältnis zur Aufgabe der Bewegung viel zu große Aufwand an Kraft, dann auch der großartige Wurf des üppigen Gewandes geben dieser Gestalt eine Wirkung, die sich erst im hohen Barock wiederfinden wird.

Mit dieser plastischen Freiheit zusammen ist eine souveräne Beherrschung des Physiognomischen gewonnen. Ein Kopf wie der des Mohrendieners (Tafel 86) ist vor dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts nicht möglich gewesen. Er ist



ABB. 64. MOHRENKÖNIG UND DIENER VON DER ANBETUNG
DER KÖNIGE AM LAURENTIUSPORTAL

ebenso vollendet in der Ordnung der breiten, großflächigen Massen, wie in der Darstellung des dumpfen, grobsinnlichen Rassentyps. Jetzt wird gesucht und gekonnt, was die frühgotische wie die hochgotische Zeit verschmäht hatte: die Darstellung des Wirklichen. Damit ist der Kunst ein unendlich weites Gebiet erschlossen, die Voraussetzung für die gesamte Kunst der Neuzeit ist gewonnen. Gewonnen aber um den Preis dessen, was der mittelalterlichen Kunst ihre Größe und Erhabenheit gegeben hatte: der Reinheit des Geistigen. Der Fortschritt ist nicht zu verkennen. Aber selten wird der zweideutige Wert solchen Fortschrittes anschaulicher als hier, wo die Eroberung neuer Gebiete die Einheit des alten zerstört. Anstelle intensiven Ringens um die Innenwelt, um die Darstellung christlicher Lehre und christlicher Gesinnung tritt extensives Ergreifen der Außenwelt. So spiegelt der Übergang, der sich hier in der Kunst vollzieht, den grundsätzlichen Zielwandel, der vom Mittelalter zur Neuzeit hinüberführt.

VIII. DER ANTEIL DER NATIONEN

Das Straßburger Münster steht heute unter französischer Flagge, und die neuen Herren des Elsasses nehmen es auch als geistiges Eigentum ihrer Nation in Anspruch. Haben sie ein Recht dazu?

Zweifellos ist der gotische Stil überhaupt, in der Architektur wie in der Skulptur, im Herzen Frankreichs gezeugt worden. Zu der Zeit, da er entstand, im zwölften Jahrhundert, hatte das Deutschland der Hohenstaufen zwar die politische, Frankreich aber die geistige Hegemonie in Europa. Wie die scholastische Philosophie in Paris ihre Hauptpflegstätte hatte, wie die Formen der ritterlichen Gesellschaft das »hövische« Wesen und mit ihm der Minnedienst und Minnesang im französischen Rittertum geprägt wurden, wie die Vornehmen ihre Rede mit französischen Worten zu »florieren« pflegten, so ist das Technische und das Geistige der Gotik, ihre Konstruktion und ihr transzcendenter Ausdruck nach vorbereitenden Leistungen der Normandie in der Isle de France geschaffen worden. Ihrer Formensprache nach sind also alle Werke der Früh- und Hochgotik französischen Ursprungs. In diesen französischen Formen wird aber auf deutschem Boden zumeist Deutsches ausgesagt. Denn schon die erste Generation der deutschen Gotiker, die sich selbst in Frankreich gebildet und die gotischen Formen aus erster Hand erworben hatte, gab ihnen vielfach einen in der deutschen Tradition, in deutschem Geiste wurzelnden Gehalt. Niemand würde auf den Gedanken kommen, den Naumburger Meister, weil er entscheidende Eindrücke an der Kathedrale von Reims empfangen hat, einen Franzosen zu nennen. Nicht anders aber steht es um die Mehrzahl der Meister, die in Straßburg geschaffen haben.

Daß zunächst die Ostteile des Münsters elsässisch-deutschen Charakter haben und dem Dom zu Worms etwa enger als irgend einem westlichen Bau verwandt sind, ist wohl niemals bestritten worden. Erst die oberen Teile des Südflügels zeigen rein französisch-gotische Formen. Aber schon der Meister des Langhauses bedient sich dieses französischen Schulgutes, um damit einen im Deutsch-Romanischen wurzelnden Raum zu gestalten. Am reinsten erscheint dann die französische Formensprache im Untergeschoß der Westfassade und in Erwins Plan, aber es ist ein Deutscher, der mit diesem Entwurf die Gedanken der Gotik zu ihrer höchsten Vollendung entwickelt. Von nun an kehrt sich die westöstliche Einflußrichtung in eine ost-westliche um. In der Spätgotik ist Deutsch-

land durchaus selbständig. Schwaben, der Niederrhein und Bayern stellen Straßburg seine Münsterbaumeister.

Ein ähnliches Bild gibt die Plastik. Auch der Ecclesia-Meister ist ein Schüler der Franzosen. Aber wieder ist nur die Formensprache, nicht der Gehalt seiner Schöpfungen französisch. Die tiefe lyrische Beseelung des Marientodes, das Visionäre und Seherische der Evangelisten, die Verinnerlichung des Streites zwischen Ecclesia und Synagoge sind in Frankreich ohne Gegenstück, wohl aber mit deutschen Werken, den Bambergern besonders, vergleichbar. Auch der größte Gedanke des Ecclesia-Meisters, die Darstellung des Jüngsten Gerichtes im Innern des Südflügels, ist von der deutschen Kunst aus eher als von der französischen zu verstehen. Denn es ist kein Zufall, daß die großen Skulpturenprogramme der französischen Kathedralen durchweg an den Fassaden entwickelt werden, daß aber Deutschland, von der Straßburger Westfassade abgesehen, nicht einen einzigen derartig systematischen Portalschmuck besitzt, sondern, wie in Bamberg, Naumburg, Meißen, Freiburg und Köln Einzelfiguren in den Binnenraum stellt. Der Deutsche faßt, wie auch die besonderen Verhältnisse des Straßburger Langhauses zeigen, den Raum nicht im Sinne der strengen Gotik als Weg in die Tiefe wie in die Höhe auf, sondern, deutsch-romanischen Anschauungen noch immer folgend, als ruhend und zum Verweilen auffordernd. Man soll an den Gestalten nicht, wie an Portalskulpturen, nur den dekorativ-dogmatischen Zusammenhang erfassend, vorbeigehen, sondern soll sie einzeln und vor ihnen stehend aufnehmen, soll im Dämmer des Innenraumes ihre verinnerlichte Beseelung begreifen.

Gewiß bestehen im Einzelnen der Formensprache Unterschiede zwischen dem Meister der Ecclesia und denen von Bamberg und Naumburg, die nicht nur damit zu erklären sind, daß der Straßburger auf früherer Stilstufe steht. Er bleibt westlichem Geiste näher. Die geschmeidige Feinheit und Leichtigkeit seiner Formen mag als Zeugnis dafür aufgefaßt werden, daß er im deutschen Westen, im Rheinlande wurzelt, während die beiden anderen Großen dieser Zeit wohl nicht zufällig aus Frankreich weiter in den Osten wanderten, der eine nach Franken, wo seine feurige Kunst so bodenständig scheinen will, der andere ins östliche Thüringen, dessen Bevölkerung er seine breiten, einen Zugschuß slawischen Blutes verratenden Köpfe entnimmt, die so viel schwerer und dumpfer wirken als die schmalen, leicht beweglichen Physiognomien des Ecclesia-Meisters.

An der Plastik des Westportales scheidet sich deutlich der Anteil der Nationen.

Der Meister der Propheten erbt von dem der Ecclesia gerade das Deutsche, das Schauen nach innen, die visionäre Leidenschaft, und ein typisch deutscher Zug ist der bei ihm so auffällige Dualismus zwischen Form und Gehalt. Der Christus-Meister dagegen ist in seinem virtuosen Formalismus, seiner leichten Eleganz und dem Einschlage überlegener Frivolität ein Mann französischen Geistes, wenn nicht französischen Blutes.

In der Spätgotik ist wie in der Architektur so in der Skulptur von französischem Einfluß nichts mehr zu spüren. Zu Ende des vierzehnten Jahrhunderts hat vielleicht der deutsche Osten, der seit der Herrschaft Karls IV. führend war, den Entwurf zu dem Figurenzyklus am dritten Fassadengeschoß geliefert. Die Turmskulpturen stammen von Ulm ab, und die Werke des späten fünfzehnten zeigen die Hand oder den Einfluß des Nikolaus von Leyen, der wegen der mitunter vorkommenden Schreibweise »von Leyden« nach einer früher verbreiteten Meinung aus den Niederlanden stammen soll. Wahrscheinlich aber ist das d nur in den Namen »Leyen« eingeschoben, der in Trier vorkommt, wo auch die Voraussetzungen für seinen Stil liegen.

Wenn also auch die Architektur wie die Skulptur des Münsters Entscheidendes von Frankreich empfangen hat, so ist es deshalb ebensowenig der französischen Kunst zuzurechnen, wie die Dome von Köln, Magdeburg, Regensburg, wie die Elisabethkirche in Marburg oder die Liebfrauenkirche in Trier. In Straßburg ist sogar das französische Schulgut viel entschiedener und eigenwilliger umgebildet und deutschem Charakter angeglichen als etwa in Köln, und bestimmt sind die ausführenden Kräfte in Straßburg, mit Ausnahme vielleicht des Christus-Meisters, Deutsche gewesen. Alle Meisternamen, die wir überhaupt kennen, sind deutsch, von jenem Rudolf an, dessen Vermächtnis um 1250 im Wohltäterbuch erwähnt ist, über Erwin und seinen Sohn Johannes, über die Wernlin oder Winlin, Gerlach, Konrad, Michael von Freiburg, Claus von Lore, Ulrich von Ensingen und Johannes Hültz, die an der Westfront bauten, bis zu den Meistern des fünfzehnten Jahrhunderts, Jost Dotzinger von Worms, Hans Hammer oder Hammerer, Jakob von Landshut und Conrad. Deutsch sind die bischöflichen Bauherren, von Werner von Habsburg, der das romanische Münster erbaut hatte bis zu Konrad von Lichtenberg und Bertold von Bucheck. Unter den Bischöfen, die von 925 bis 1704 in Straßburg regierten, waren 25 rechtsrheinischer Herkunft, 16 Elsässer oder Deutschlothringer, 2 Deutschburgunder, 5 unbekannter Herkunft. Von den 87 Geschlechtern, die bis 1332 Domherren stellten, stammten bei weitem die meisten aus rechtsrheinischem

Gebiet. Nur 9 waren Elsässer, nicht ein einziger hatte das Französische als Muttersprache. Ebenso deutsch waren die bürgerlichen Bauherren. Denn von 870, dem Jahre des Vertrages zu Mersen, gehörte Straßburg — seit 1262 als freie Reichsstadt — zum Deutschen Reich, bis es 1681 mitten im Frieden von Ludwig XIV. besetzt wurde. Wie stolz sich die Stadt gerade zu der Zeit, da das Münster erbaut wurde, als Glied des Deutschen Reiches fühlte, erweisen die Glasgemälde des nördlichen Seitenschiffes, die anstelle der sonst meist üblichen Könige Judas, der Vorfahren Christi, die Reihe der deutschen Kaiser bis auf die letzten Hohenstaufen, Konrad IV. und Konradin darstellen. An der Westfassade aber erscheint, nach alter Überlieferung 1291 aufgestellt, die Reiterstatue des damaligen Kaisers Rudolfs von Habsburg neben denen der Merowinger Chlodwig und Dagobert, die einst das noch ungeteilte Frankenreich beherrscht hatten.

So ist Straßburg politisch in jeder Hinsicht mit Deutschland verbunden, und die einzige Brücke, die man nach Frankreich schlagen zu dürfen glaubte, ruht auf Trugschlüssen. In der Osterszene des Bogenfeldes über dem Mittelportal der Westfassade ist nämlich der Sarkophag mit einem Gittermuster ornamentiert, in dessen Feldern abwechselnd Lilien und Türme stehen. Diese Lilien nun sind als Ausdruck der besonderen Sympathie gedeutet worden, die der Bildhauer dieser Szene oder Erwin für den heiligen Ludwig empfunden haben soll. Tatsächlich aber ist die Straßburger Lilie ein Symbol der Jungfrau Maria, das schon im zehnten Jahrhundert auf einer Straßburger Münze Kaiser Ottos I. eine Kirche krönt. Allein erscheint sie zuerst auf einer Münze Ottos III., und auf den späteren Stadtmünzen ist sie das eigentliche Münzwappen. Die bourbonischen Lilien dagegen sind erst seit dem Anfang des zwölften Jahrhunderts das Wappen der französischen Herrscher. Die Türme aber sind nicht, wie man gemeint hat, das Wappen der Blanca von Kastilien, sondern sind das Zeichen der Stadt, das auch in ihrem Siegel erscheint. Lilie und Türme sind also zwei Wahrzeichen der Stadt Straßburg.

Über all diesen Tatsachen darf freilich nicht vergessen werden, daß die Frage: Ist das Straßburger Münster deutsch oder französisch? überhaupt erst für die neuere Zeit ein Interesse gewonnen hat. Bei objektiver, dem Geiste des Mittelalters gemäßer Betrachtung sollte sie hinter der Tatsache zurücktreten, daß das Münster ein Werk der christlichen, und das heißt eben doch einer übernationalen Kunst ist. Das Mittelalter kannte überhaupt noch nicht die negative Seite des modernen, erst von der Romantik eingeführten Nationalbegriffs, der alles Fremde ausschließen will. Wie sich im gesamten corpus christianum die

Nationen zum Dienste an der Kirche verbinden, so ist die mittelalterliche Kunst eine Einheit, in der alle Nationen sich sammeln und ergänzen. Als gegenseitige Ergänzung, als Synthese französischen und deutschen Wesens ist denn auch das Straßburger Münster zu begreifen. Der Franzose hat dank seiner Begabung für rationale Klarheit die Konstruktion der gotischen Architektur ersonnen und hat mit seinem Streben zu umfassenden, enzyklopädischen Systemen das Programm der Skulpturenzyklen an den Portalen geschaffen. Der Deutsche nimmt diese Kunst, die der von ihm so lange gepflegten Spätromanik technisch und geistig überlegen ist, zögernd und nicht systematisch allgemein auf. Es sind Einzelne, von denen die Gotik nach Deutschland übertragen wird, aber, zumal in der Plastik Einzelne von höchstem Range, die unvermittelt und wohl ohne voneinander zu wissen die Skulpturen von Straßburg, Bamberg und Naumburg geschaffen haben. Der Unterschied französischen und deutschen Wesens kann kaum anschaulicher werden als in einem Vergleich dieser großen einsamen Einzelleistungen mit der Plastik der französischen Kathedralen. Hier eine organische Entwicklung von vollkommen logischer Folgerichtigkeit, in Deutschland ein meteorhaftes Aufleuchten und Verlöschen dreier großer und einsamer Schöpfungen. In Frankreich eine Kontinuität von Schulen, in Deutschland eine Bestätigung des alten Wortes, daß es hier nur eine Künstler- und keine Kunstgeschichte gebe.

Frankreich ist das Land des raschen Fortschritts, des beweglichen Geistes, der leicht und rasch Neues erfindet. Die Deutschen dagegen sind langsam und konservativ. Nur zögernd ergreifen sie die modernen Anregungen der Franzosen, um sie aber dann in ihrer gründlicheren und gewichtigeren Art bis zu den letzten Möglichkeiten zu vertiefen. Für dieses Verhältnis ist gerade der Ecclesia-Meister ein sprechendes Beispiel. Er nimmt in Chartres nicht die stilgeschichtlich letzten, von der Frühgotik schon abfallenden Formen auf, sondern diejenigen, in denen der größte Reichtum an Bewegung und Beseelung darzustellen ist, und mit ihnen führt er die frühgotische Skulptur auf einen einzigartigen Gipfel. Von der französischen fortschrittlichen Entwicklung her gesehen wirkt er rückständig. Aber nur weil er das Tempo der Franzosen nicht mitmacht, vermögen die Anregungen, die er von ihnen empfing, zu so einzigartiger Größe und Tiefe auszureifen.

Nur einer Zeit, in der die beiden Nationen sich nicht gegenseitig aufrieben, sondern in der Gemeinschaft der Kirche sich vereinigten, gegenseitig befruchteten und ihre besonderen Gaben sich ergänzen ließen, konnten Leistungen von so

unerschöpflichem Reichtum wie das Straßburger Münster gelingen. Nur eine übernationale und durch die höchsten geistigen Aufgaben angefeuerte Kultur konnte solche Werke vollbringen, in denen sich die strömende Fülle aller Kräfte auf ein Ziel sammelte. Sehr denkwürdig aber ist es, daß die Einheit dieser übernational-christlichen Kultur eine Vielheit nationaler Charaktere sich frei entfalten läßt. In ihrem Rahmen kommt die Eigenart der Nationen unterschiedener zum Ausdruck, als in der heutigen, im Zeichen des Nationalismus stehenden Zeit. Die Sprache der christlichen Kunst ist übernational wie das Latein, dessen sich die Kirche bediente. Was aber in dieser Sprache ausgesagt wird, das wurzelt im Wesen, im Volkstum der Meister, die in ihr schufen. Auch am Straßburger Münster haben deutsche Meister in einer allgemein europäischen Formensprache deutsches Wesen dargestellt. So darf auch dieses Buch mit den Worten schließen, die Oseas Schad der ersten größeren Münsterbeschreibung im Jahre 1617 mitgab:

»Seinem vilgeliebten Vatterland und Teutscher
Nation zu Ehren in Druck verfertigt«.

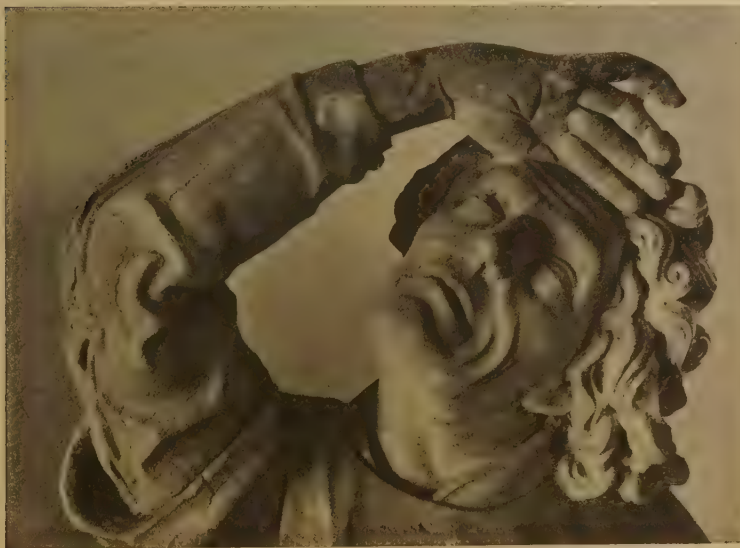


ABB. 65. AUFSCHAUENDER AM TURMOKTOGON



ABB. 66. AUSSCHNITT AUS EINEM STICH VON MERIAN

VERZEICHNIS DER BILDER

Die in diesem Verzeichnis verwendeten gewöhnlichen Ziffern bezeichnen die Tafelbilder, während die schrägstehenden auf die Abbildungen im Textteil verweisen.

DER BAU

Alte Ansichten 1, 2, 3, 7, 33, 66
 Das Münster im Stadtbild 1—7
 Alte Risse der Westfassade 17, 18
 Die Westfassade 8—15
 Das Langhaus 18—25
 Querschnitt durchs Langhaus 4
 Querschiff und Chor

16, 17, 19, 26, 27, 28; 12, 22, 33

Die Krypta 8
 Die Andreaskapelle 10, 11
 Die Katharinenkapelle 25
 Kapitelle, Basen und Konsolen
 9, 13, 16, 19, 20, 21, 30, 43
 Architekturornamentik 42, 53, 54, 56
 Maßwerkzeichnungen 6
 Glasgemälde 5

DIE BILDWERKE

Alte Ansichten 33, 39, 43, 60
 Mariä Tod und Krönung 28—32, 34; 33, 34
 Ecclesia und Synagoge 28, 36—39; 31—33
 Gewändefiguren des Südportals 33; 33
 Jüngling mit der Sonnenuhr 35

Der Gerichtspfeiler 40—49; 22—29
 Figuren von den Langhausstreben 37, 38, 41
 Figuren vom Lettner 50, 51; 39, 40
 Die Tugenden und Laster
 52, 54—57; 45—51

Die Propheten 58—65	Die Figuren an der Katharinenkapelle
Die klugen und die törichten Jungfrauen	80, 81; 59
53, 70—75; 52	Figuren vom Turm 60—62, 65
Das Bogenfeld des Mittelportals	Das Epitaph eines Klerikers, 87, 88
66—69; 44	Die Kanzel 83; 63
Monatsbilder und Friese 76, 77; 55, 56	Figuren vom Laurentiusportal 82, 84—86; 64
Das Lichtenberg-Grabmal 78, 79	Paulus in Neuweiler 34
Das heilige Grab 57, 58	Marientod und Prophet in Chartres 35, 36

Der Grundriß Seite VIII

DRUCKFEHLER

Lies unter Tafel: 4. Blick vom Bürgerspital 5. Blick vom Nikolausstaden
6. Blick vom Rabenplatz

DIE WICHTIGSTE LITERATUR

Die kaum übersehbare Menge der Schriften über das Straßburger Münster ist im Wandel ihrer Ziele und Methoden ein Spiegel der Kunstgeschichtsschreibung. Die mittelalterlichen Quellen beschränken sich im allgemeinen auf die Erwähnung von Weihen, Bränden und aufregenden Begebenheiten. Diese Nachrichten werden von den Chroniken des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts gesammelt und durch Anekdoten ergänzt. Eine von ihnen trägt den bezeichnenden Untertitel »Kurtzer Begriff der merkwürdigen Sachen, so im Münster und Thurm zu finden seynd«. Die ältesten von diesen Chroniken sind 1870 bei der Beschießung Straßburgs verbrannt. Erhalten und aufschlußreich ist des Oseas Schadaeus Werk: »Summum Argentoratensium Templum« von 1617, das die hier in den Abb. 33 und 43 wiedergegebenen Kupferstiche Brunns enthält. Gründliches Wissen steckt schon in des Abbés Grandidier »Essais historiques et topographiques de l'Eglise Cathedrale de Strasbourg« von 1782. Mit der spekulativ vertieften Geschichtsbetrachtung der Romantik schildert Josef Görres in seinem 1842 erschienenen »Der Dom von Köln und das Münster von Strassburg« das Münster als ein Symbol der deutschen Geschichte. Die historisch-kritische Methode hat sich bei F. X. Kraus durchgesetzt, der in »Kunst und Altertum im Unter-Elsaß« 1876 eine vorbildliche Sammlung und Sichtung alter Nachrichten, eine gute Beschreibung und einen Überblick über alle ältere Literatur gibt. Auf ihm fußt Georg Dehio, der eine grundlegende Beschreibung des Münsters im IV. Band des »Handbuchs der deutschen Kunstdenkmäler« gegeben und 1922 eine kleine Monographie »Das Straßburger Münster« veröffentlicht hat. Das neue Werk Maximilian Hasacks »Das Münster Unserer Lieben Frau zu Straßburg im Elsaß«, 1927, ist nützlich durch Zusammenstellung vieler Urkunden, im übrigen aber unkritisch. Wichtige Abhandlungen, besonders Aufsätze des verstorbenen Münsterbaumeisters Knauth über die Westfassade, den Lettner und die Ornamentik enthalten die »Straßburger Münsterblätter«, 1904—1912.

Die Bildwerke hat Otto Schmitt fast vollständig in seinem gründlichen Werke »Gotische Skulpturen des Straßburger Münsters«, 1924, veröffentlicht, in dem er auch weitere Literatur angibt. Den Zu-

sammenhang mit Chartres erwies 1894 Karl Franck-Oberaspach in seinem »Der Meister der Ecclesia und Synagoge am Straßburger Münster«. Über die Junker von Prag vergleiche Heinrich Friedjung, »Kaiser Karl IV.«, 1876, S. 264, und Max Bach »Die Junker von Prag«, Repertorium für Kunstwissenschaft XXIV. 1901. Weitere wertvolle Arbeiten über die Bildwerke sind Hans Jantzens »Deutsche Bildhauer des dreizehnten Jahrhunderts«, 1925, des Pfarrers Franz Stoehr Aufsätze über den Marien- und den Gerichtspfeiler im Archiv für elsässische Kirchengeschichte 1926 und 1927 und Lucien Hells »Der Engelspfeiler im Straßburger Münster«, 1926. Alte Abbildungen des Lettners veröffentlicht Otto Schmitt in »Oberrheinische Kunst«, II. 1927. Über »Steinmar im Straßburger Münster« schrieb Franz Schulze in den »Schriften der Straßburger wissenschaftlichen Gesellschaft in Heidelberg« N. F. 6. Heft, 1922. Einer abweichenden Ansicht von Hans Christ über das heilige Grab tritt Otto Schmitt bei in »Oberrheinische Kunst« I. 1925/26. S. 45. Über die Ikonographie handeln Paul Webers »Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst«, 1894, und Joseph Walters Aufsatz »L'Iconographie de la Façade de la Cathédrale de Strasbourg« in den Archives Alsaciennes d'histoire de l'art, II. 1923, über die Glasgemälde Robert Bruck in »Die elsässische Glasmalerei vom Beginn des XIII. bis zum Ende des XVII. Jahrhunderts«, 1902, und Hans Kunze in »Bestand und Anordnung der Glasgemälde des Straßburger Münsters in der Mitte des 19. Jahrhunderts und in der Gegenwart«, Straßburger Münsterblatt 1912. Über die einzelnen Meister unterrichtet Thieme — Beckers Künstlerlexikon. Zur politischen Frage bringt Aloys Schulte reiches Material in »Frankreich und das linke Rheinufer«, 1918.

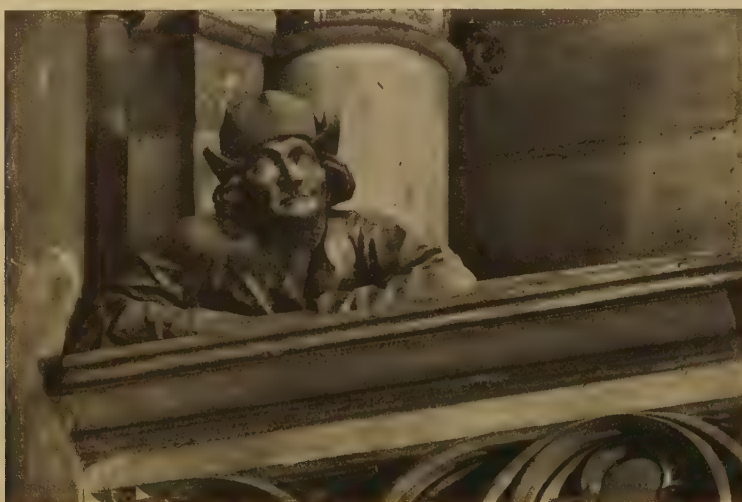


ABB. 67. FIGUR AN DER OSTWAND DES SÜDFLÜGELS

D I E B I L D E R



1. BLICK AUS DER SCHLOSSGASSE



2. BLICK VON ALT SANKT PETER



3. DAS MÜNSTER UND SANKT STEPHAN



4. BLICK VOM RABENPLATZ



5. BLICK VOM SCHIFFLEUTSTADEN



6. BLICK VOM BÜRGERSPITAL



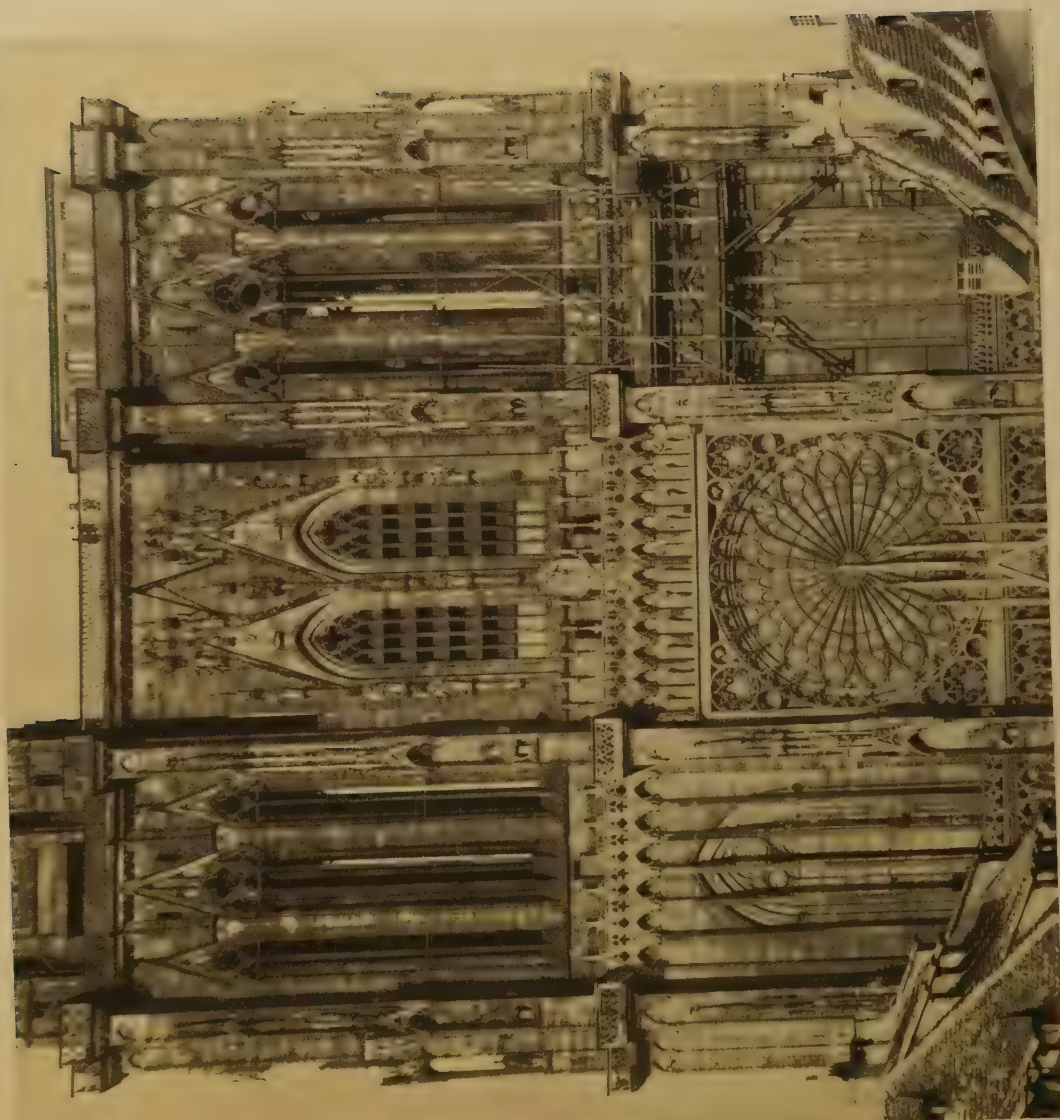
7. ÜBER DEN DÄCHERN



8. DER TURMHELM



9. DAS OKTOGON



10. DIE WESTFASSADE, ZWEITES UND DRITTES GESCHOSS



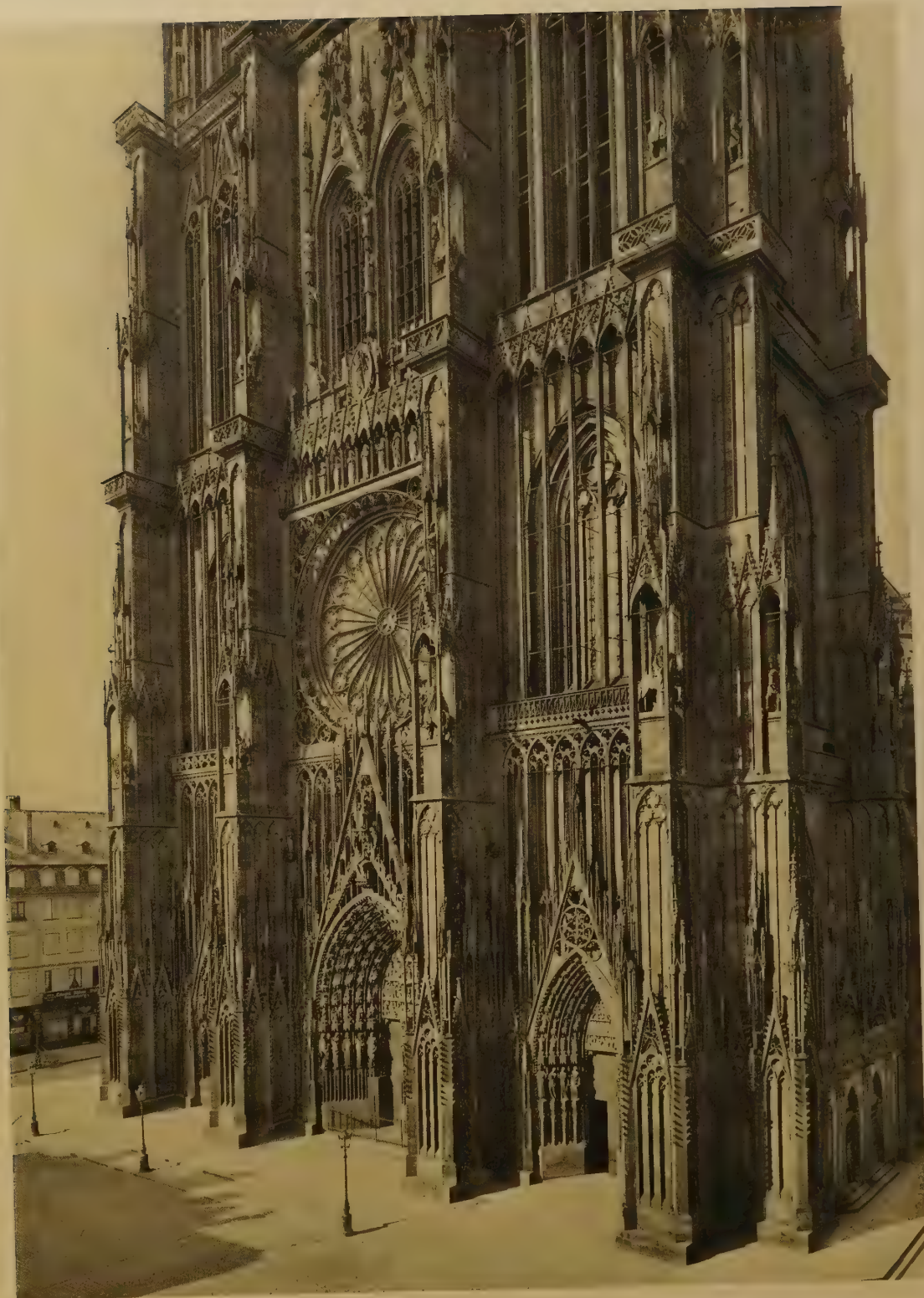
11. DIE WESTFASADE. ERSTES UND ZWEITES GESCHOSS



12. DIE ROSE



13. DIE BEKRÖNUNG DES MITTLEREN WESTPORTALES



14. DER WESTBAU



15. MASS- UND STREBEWERK DER SÜDWESTECKE



16. NÖRDLICHES QUERSCHIFF MIT MARTINSKAPELLE



17. SÜDFASSADE DES QUERSCHIFFS



18. STREBEWERK DER SÜDSEITE



19. BLICK DURCH DAS STREBEWERK AUF DEN SÜDFLÜGEL DES QUERSCHIFFS



20. DAS MITTELSCHIFF NACH OSTEN



21. DAS MITTELSCHIFF NACH WESTEN



22. SCHRÄGBLICK DURCH DAS LANGHAUS



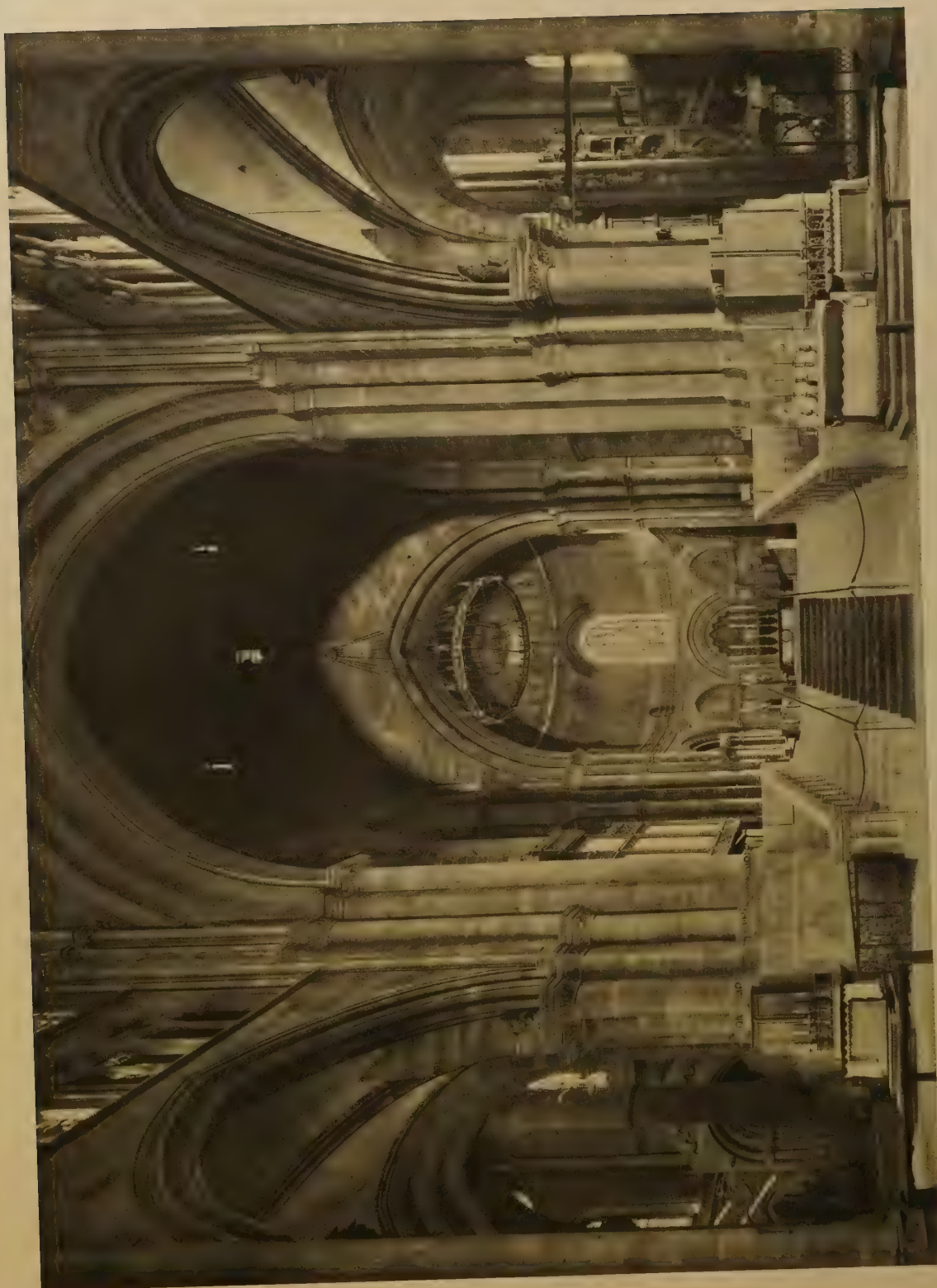
23. DAS SÜDLICHE SEITENSCHIFF



24. DIE SÜDLICHE ARKADENREIHE



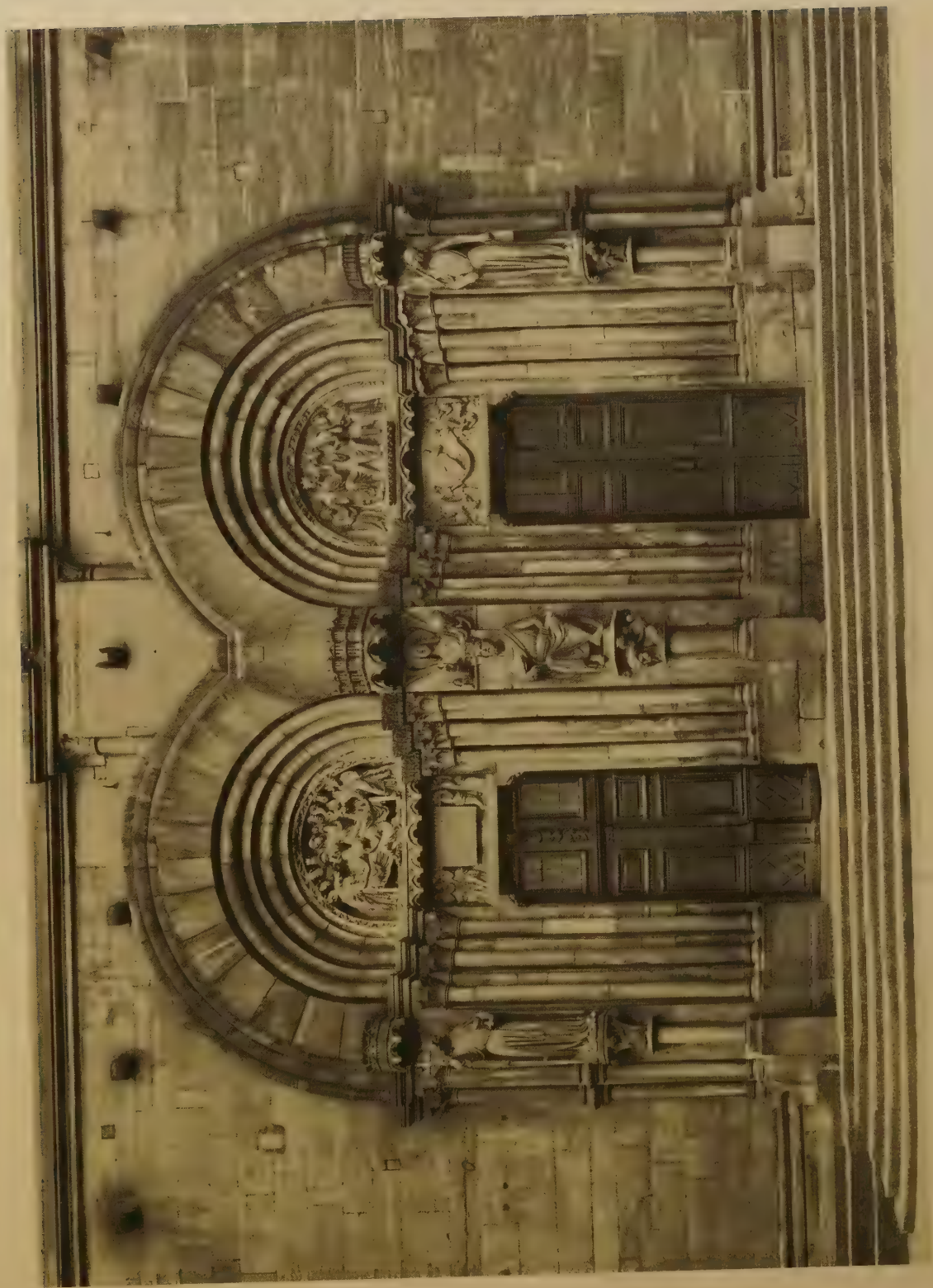
25. DIE KATHARINENKAPELLE



26. DER CHOR



27. BLICK IN DAS QUERSCHIFF



28. DAS SÜDPOR TAL DES QUERSCHIFFES



29. MARIÁ TOD



30. APOSTEL AUS DEM MARIENTOD



31. KLAGENDE AN DER BAHRE MARIÄ



32. PETRUS AN DER BAHRE MARIÄ



33. KOPF EINES APOSTELS, FRÜHER AM GEWÄNDE DES SÜDPORTALS



34. MARIÄ KRÖNUNG



35. JÜNGLING MIT DER SONNENUHR AN DER SÜDFASSADE



36. ECCLESIA (KOPIE)



37. SYNAGOGE (KOPIE)



38. ECCLESIA UND SYNAGOGUE
NACH DEN ORIGINALEN IM FRAUENHAUS



59. SYNAGOGUE



40. DER GERICHTSPFEILER



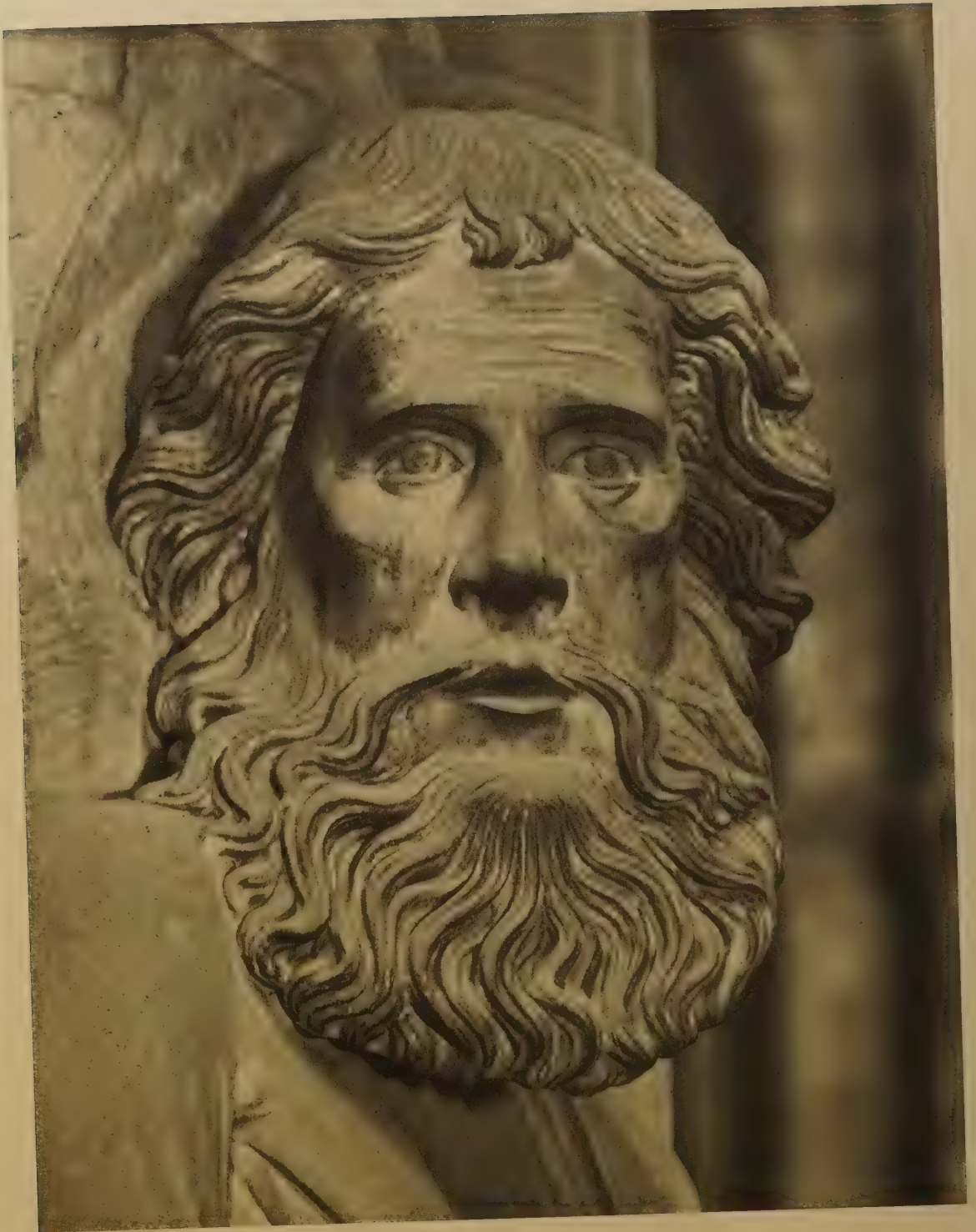
41. GERICHTSPFEILER, MITTLERE ZONE
POSAUNENENGEL



42. GERICHTSPFEILER, UNTERE ZONE
MARCUS UND JOHANNES



43. GERICHTSPFEILER, UNTERE ZONE
MATTHÄUS UND LUKAS



44. EVANGELIST LUKAS



45. EVANGELIST MATTHÄUS



46. GERICHTSPFEILER, OBERE ZONE
ENGEL MIT DEM KREUZ



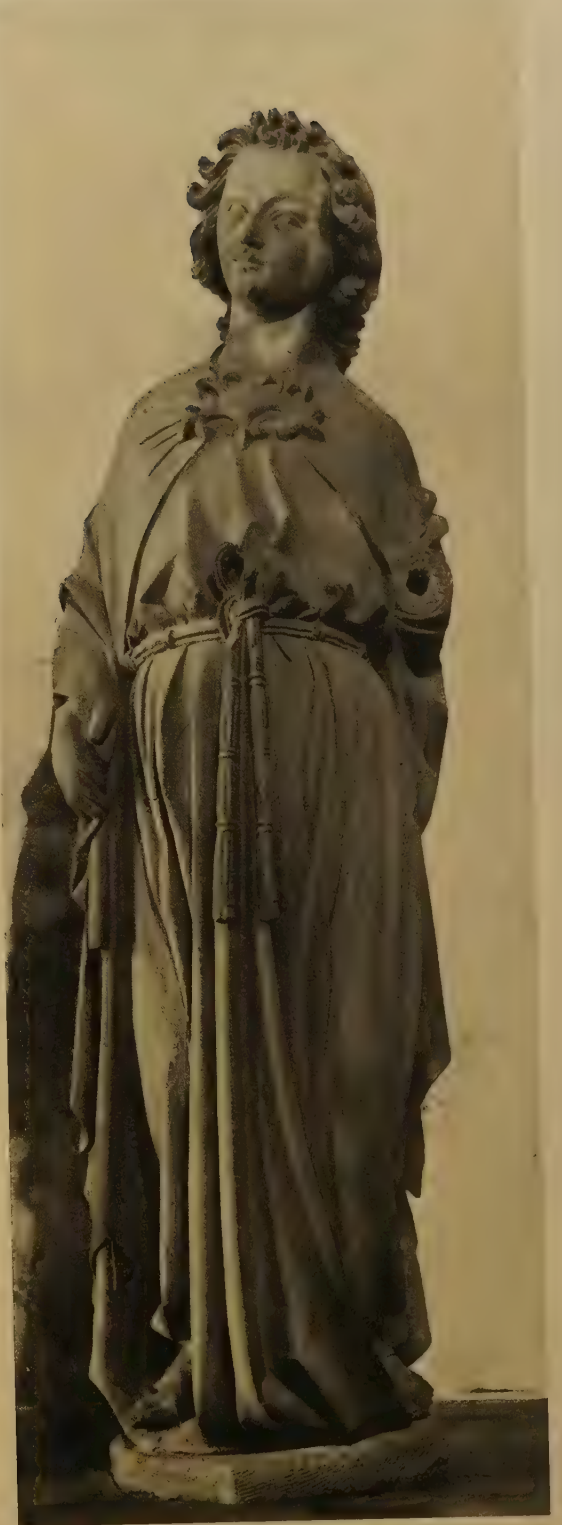
47. GERICHTSPFEILER, OBERE ZONE
ENGEL MIT DER LANZE



48. GERICHTSPFEILER, OBERE ZONE
ENGEL MIT DEM KREUZ



49. GERICHTSPFEILER, OBERE ZONE
DER WELTENRICHTER



50. APOSTEL VOM EHEMALIGEN LETTNER



51. APOSTEL VOM EHEMALIGEN LETTNER



52. DAS NÖRDLICHE PORTAL DER WESTFASSADE
DIE TUGENDEN AUF DEN LASTERN



53. DAS SÜDLICHE PORTAL DER WESTFASSADE
DIE KLUGEN UND DIE TÖRICHTEN JUNGFRAUEN



54. NORDWESTPORTAL, LINKES GEWÄNDE
TUGENDEN AUF LASTERN



55. NORDWESTPORTAL, RECHTES GEWÄNDE
TUGENDEN AUF LASTERN



56. NORTHWESTPORTAL, EINE TUGEND



57. NORDWESTPORTAL, EINE TUGEND



58. MITTELPORTAL DER WESTFASSADE, LINKES GEWÄNDE
PROPHETEN



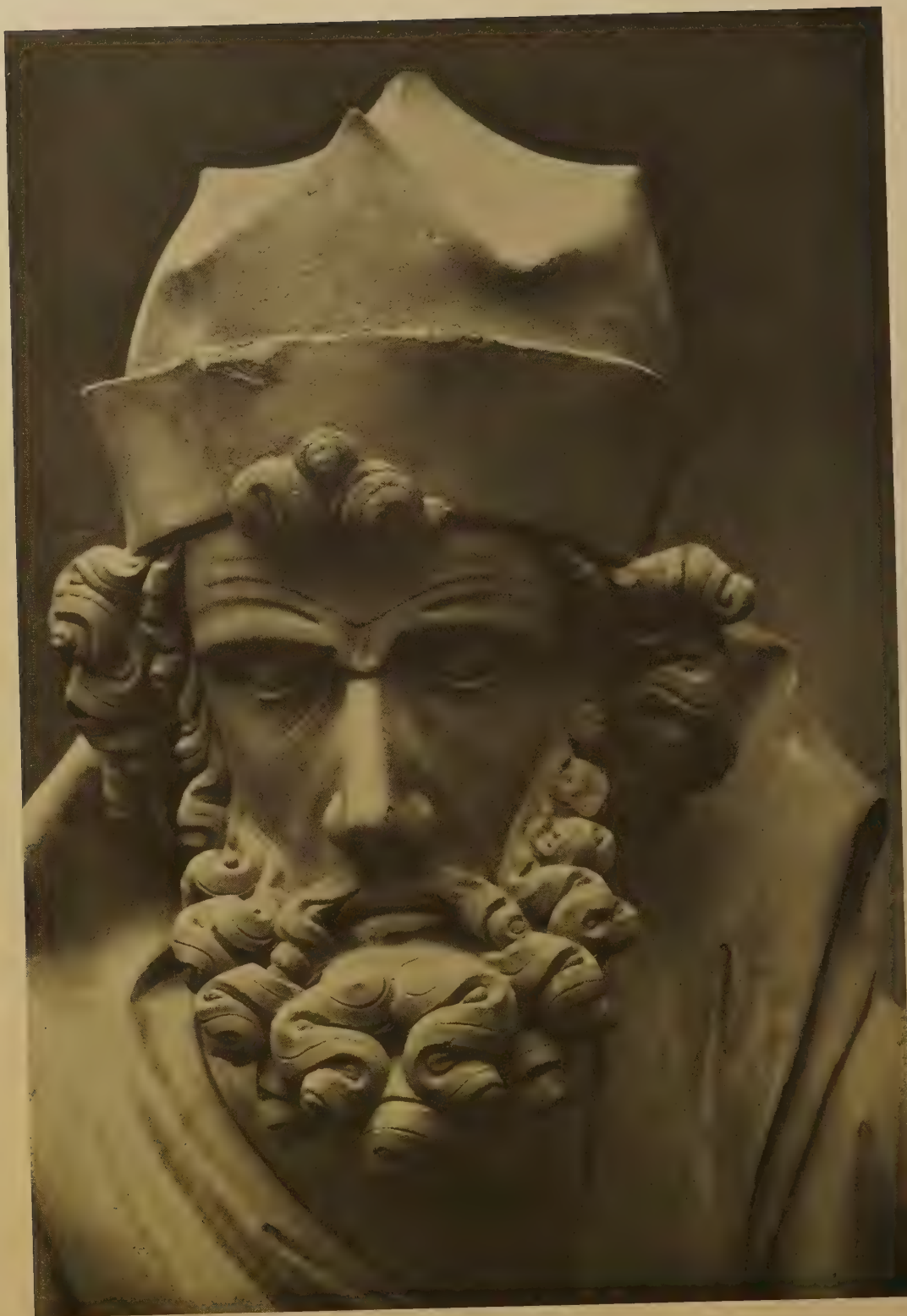
59. MITTELPORTAL DER WESTFASSADE, RECHTES GEWÄNDE
PROPHETEN



60. MITTELPORTAL, RECHTES GEWÄNDE
PROPHETEN



61. MITTELPORTAL, RECHTES GEWÄNDE
PROPHETEN



62. MITTELPORTAL, LINKES GEWÄNDE
PROPHET



63. KOPF AUS BILD 62 IM PROFIL



64. KOPF EINES PROPHETEN AUS BILD 60



65. MITTELPORTAL, LINKES GEWÄNDE
KOPF EINES PROPHETEN



66. BOGENFELD DES MITTELPORTALS, UNTERE ZONE
DAS ABENDMAHL



67. BOGENFELD DES MITTELPORTALS, UNTERE ZONE.
GEFANGENNAHME, CHRISTUS VOR PILATUS, GEISSELUNG



68. BOGENFELD DES MITTELPORTALS, ZWEITE ZONE
CHRISTUS AM KREUZ



69. BOGENFELD DES MITTELPORTALS, DRITTE ZONE
DER UNGLÄUBIGE THOMAS



70. SÜDWESTPORTAL, LINKES GEWÄNDE
FÜRST DER WELT UND TÖRICHTE JUNGFAU



71. SÜDWESTPORTAL, RECHTES GEWÄNDE
CHRISTUS UND KLUGE JUNGFRAU



72. KOPF EINER TÖRICHTEN AUS BILD 73



73. SÜDWESTPORTAL, LINKES GEWÄNDE
ZWEI TÖRICHTE



74. SÜDWESTPORTAL, RECHTES GEWÄNDE
KOPF CHRISTI



75. ZWEI TÖRICHE JUNGFRAUEN VON DER FRONT DES SÜDWESTPORTALS



76. SÜDWESTPORTAL, DER MONAT FEBRUAR UND SEIN STERNBILD DER WASSERMANN



77. SÜDWESTPORTAL, MÄRZ UND APRIL AUS DEN MONATSBILDERN



78. DAS GRABMAL BISCHOF KONRADS VON LICHTENBERG



79. KONRAD VON LICHTENBERG



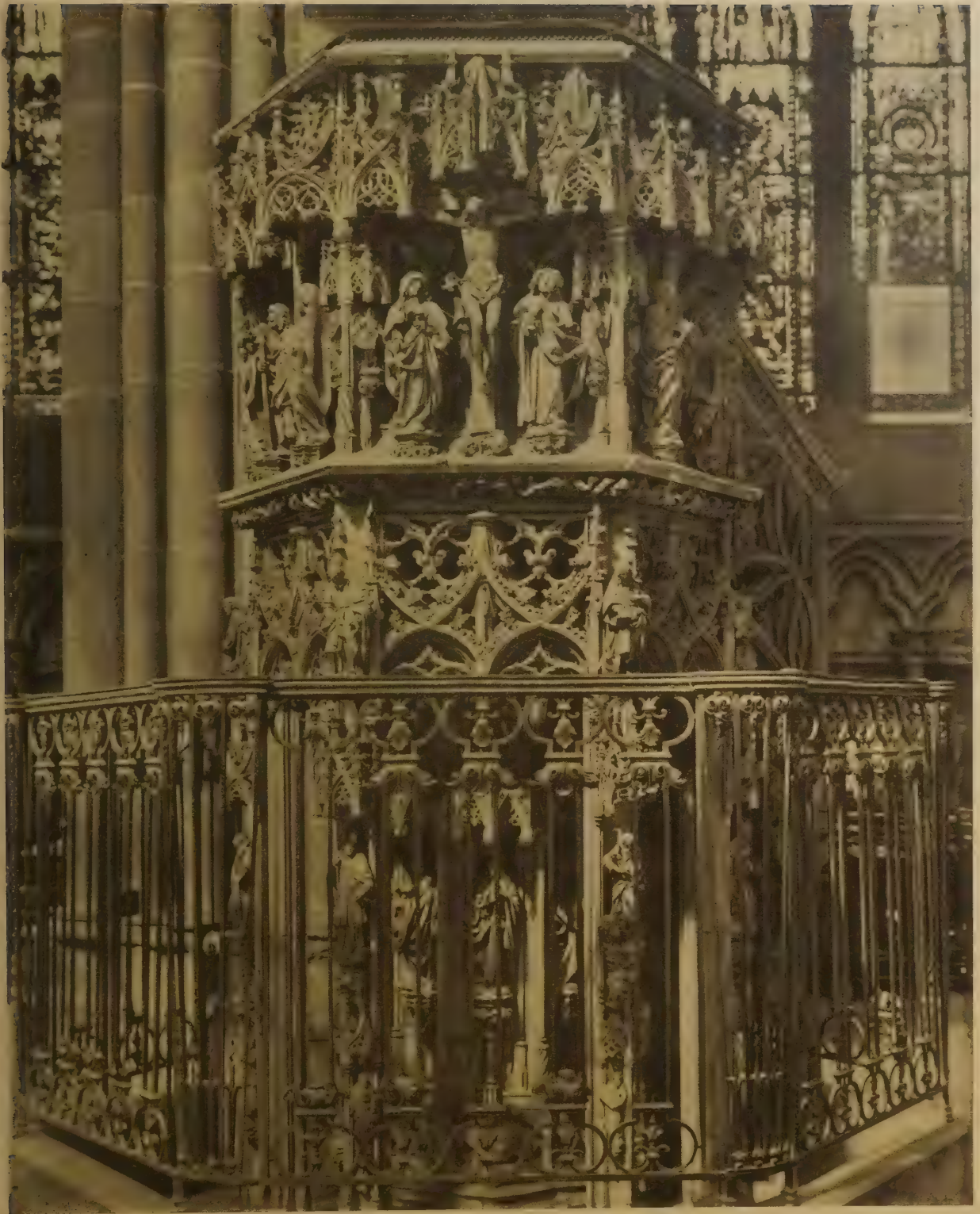
80. ELISABETH AN DER KATHARINENKAPELLE



81. JOHANNES DER TÄUFER AN DER KATHARINENKAPELLE



82. DAS LAURENTIUSPORTAL AN DER NORDFRONT



85. DIE KANZEL



84. KOPF AUS BILD 85



85. DER HEILIGE STEPHAN VOM LAURENTIUSPORTAL



86. LAURENTIUSPORTAL, DER DIENER AUS DER ANBETUNG DER KÖNIGE



87. DIE MUTTER GOTTES AUS DEM EPITAPH DES NICOLAUS GERHART VON LEYEN



88. NICOLAUS GERHART VON LEYEN, EPITAPH EINES DOMHERRN VON 1466

